ИСКУССТВО КИНО 2

1973

ПОЗДРАВЛЯЕМ

с 70-летием

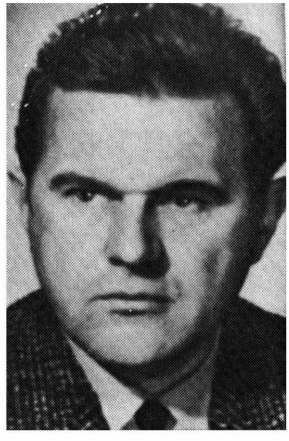
ДОЛИДЗЕ СЕМЕНА ВИССАРИОНОВИЧА, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии, поставившего фильмы «На штурм земли», «В стране обвалов», «Пшавия», «Последние крестоносцы», «Дарико», «Щит Джургая», «Советская Грузия», «Стрекоза», «Песнь Этери», «Фатима», «День первый, день последний», «Палиастоми», «Встреча с прошлым», «Город просыпается рано», «Сады Семирамиды» и другие

с 70-летием

САНИШВИЛИ (САНОВА) НИКОЛАЯ КОНСТАНТИНОВИЧА, народного артиста Грузинской ССР, актера и кинорежиссера; снимавшегося во многих фильмах, среди которых «Час настал», «Абрек Заур», «Закон гор», «Земля жаждет», «Победа», «Друзья встречаются вновь», поставившего картины «Давид Гурамишвили», «Счастливая встреча», «Весна в Сакене», «Они спустились с гор», «Заноза», «Судьба женщины», «Прерванная песня», «Куклы смеются», «Хевисбери Гоча», «Встреча в горах»

с 60-летием

ТУЙБАЕВУ СОФЬЮ ЭРДЖАНОВНУ, народную артистку Таджикской ССР, снимавшуюся в фильмах «Эмигрант», «Я встретил девушку», «Высокая должность», «Сыну пора жениться», «Судьба поэта», «Маленькие истории о детях, которые...», «Тишины не будет», «4 песни о Таджикистане», «Под пеплом огонь», «Семья Джахонгира»



с 50-летием

ОЛОНОВСКОГО НИКОЛАЯ ВЛАДИМИРОВИЧА, оператора, снявшего фильмы «Судьба поэта», «Последние залпы», «Ночь без милосердия», «Живые и мертвые», «Свет далекой звезды», «По тонкому льду», «Возмездие», «Журавушка», «Молодые», «Слушайте на той стороне» и другие

ИСКУССТВО КИНО 2
1973

Ежемесячный журнал

Орган

Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР
Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Зам. главного редактора Медведев А. Н.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Зам. главного редактора Суменов Н. М.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Технический редактор Конарев В. К.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 1-й странице обложки—актриса В. Заклунная в фильме «Сибирячка» (режиссер А. Салтыков, «Мосфильм»).
На 4-й странице обложки — кадры из фильма «Сибирячка». Вверху: А. Потапов (Авдонин), Е. Матвеев (Добротин), В. Заклунная (Одинцова), Р. Маркова (Безверхая). Внизу: В. Заклунная (Одинцова), О. Прохорова (Катя Лопарева), Б. Кудрявцев (Филимонов)

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

ТРАДИЦИИ, УХОДЯЩИЕ В ЗАВТРА

1
С. Герасимов Уроки Пудовкина
19
И. Вайсфельд Тогда и сегодня
31
М. Власов Параметры наследия
42
А. Караганов Продолженное открытие
51
В. Шкловский Как мы были счастливы...
58
А. Головня Молодой человек великой эпохи
62
Л. Гранберг Масштаб личности
67
И. Медведева Заветы правды
72
А. Симонов Внимание, к съемке готовы!

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

73
Б. Бялик Человек и история
89
Инна Соловьева Горит, горит...
96
А. Зоркий «У музыки, у музыки инфаркт!»
103
В. Синельников Событие? Нет, образ события
117
Борис Небылицкий О фронтовом друге
122
Д. Данин Полемичность науки и надежды кино
126
В. Беляков Электронная проба пера

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

131
Г. Марьямов Фундамент должен быть прочный!
138
М. Блейман Роль литературы

ДИСКУССИИ

144
Владимир Канторович Известное и неведомое

ЗА РУБЕЖОМ

168
Анатолий Колошин В зеркале Оберхаузена

СЦЕНАРИЙ

179
Константин Симонов Чужого горя не бывает...

191
ФИЛЬМОГРАФИЯ

Iskusstvo Kino
Cinema Art

TRADITIONS THAT LAST TOMORROW

Sergei Gerasimov The Lessons of Pudovkin (page 1).
Ilya Vaisfeld Then and Now (page 19).
Marat Vlasov Parameters of the Heritage (page 31).
Alexander Karaganov Discovery Continued (page 42).
Viktor Shklovsky How Happy We Were... (page 51).
Anatoly Golovnya The Young Man of the Great Epoch (page 58).
Anatoly Grinberg The Scale of the Personality (page 62).
Natalya Medvedeva The Legacy of the Truth (page 67).
Alexander Simonov Attention, Ready to Shoot! (page 72).
Articles and memoirs devoted to the 80-th anniversary of Vsevolod Pudovkin's birth.

NEW FILMS

Boris Byalik Man and the History (page 73).
Review of the films «The Untimely Man» (Mosfilm), 1971 and «Egor Bulychev» (Mosfilm), 1970.
Inna Solovyeva On Fire... (page 89).
Review of the film «Bow to the Fire» (Kirgizfilm), 1972.
Andrey Zorky «The Music Hasa Heart Attack!» (page 96).
Review of the film «The Musician's Sister» (Mosfilm), 1971.
Vladimir Sinelnikov The Event? No the Event's Image (page 103).
Review of the newsreel «Novosty Dnya» issues for 1971—1972 (Central Documentary Film Studios).
Boris Nebylitsky About the Trench Comrade (page 117).
Review of the film «The War All the Night Long» (Tallin-film, Filmski studio Titograd, FRZ-Beograd) 1972.
Daniil Danin Polemic Spirit of Science and the Hopes of Cinema (page 122).
Review of the film «Computer Presents» (VGIK, The Chair of film directing), 1972.
Vyacheslav Belyakov Electronic Test of the Pen (page 126).
Review of the films «Foreseeable Prognosis» (Centrenauchfilm), 1972 and «Electronic Animation» (Vuzfilm, experimental laboratory), 1972.

THE TIME AND THE SCREEN

Grigory Maryamov The Foundation Must Be Solid! (page 131).
About the scripts and screen-plays.
Mikhail Bleiman The Role of Literature (page 138).
Literature's role in the development of cinema.

DISCUSSIONS

Vladimir Kantorovich The Known and the Unknown (page 144).
The analysis of some screen-plays with regard to the reflection in them of the social processes involved in the technological revolution.
Rostislav Yurenev In Memoriam Boris. Livanov (page 166).

ABROAD

Anatoly Koloshin In the Mirror of Oberhausen (page 168).
Director of documentaries on the ways and perspectives of the short film (Reviewing the XVIII short film festival in Oberhausen).

SCRIPT

Konstantin Simonov There Can't Be an Alien Grief... (page 179).

Filmography (page 191).

Адрес редакции: 125 319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9, Тел. 151-02-72. А-06057. Подписано к печати 23/I-73 г. Формат бумаги 70+90 1/16. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 45000 экз. Заказ 1953. Московская типография № 2 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

«Почетный долг режиссеров, сценаристов, операторов, актеров, всех деятелей кино создавать высокохудожественные, разнообразные по тематике, жанрам и стилям кинопроизведения, развивающие лучшие традиции искусства социалистического реализма».

Из Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»

В. И. ПУДОВКИН
1893—1973

Уроки Пудовкина

С. Герасимов

Пудовкин пришел в кинематограф от науки. Страсть к познанию, к исследованию, счастливое сочетание рационального и эмоционального начал были органически присущи его дарованию. Недаром он заявил о себе «Механикой головного мозга» — научно-популярной картиной, раскрывающей основы учения И. П. Павлова,— заявил себя как художник. Сближенность интересов кинематографического режиссера с учением Павлова по тем временам была чем-то небывало новым, тем, что открывало перед кинематографом новые перспективы. Эта черта — стремление пробиться к правде жизни, к истине, как и стремление познать, научно обосновать, вскрыть закономерности искусства — лежит в основе как художественных произведений Пудовкина, от «Механики головного мозга» до «Возвращения Василия Бортникова», так и в основе его теоретических работ.

Статьи и книги Всеволода Пудовкина, посвященные вопросам режиссуры, актерского мастерства, такие, как «Кинорежиссер и киноматериал», «Киносценарий», «Время крупным планом», «О монтаже», «Актер в фильме», «Реализм, натурализм и «система» Станиславского», «Работа актера в кино и «система» Станиславского» и другие, открывают нам Пудовкина как одного из крупнейших теоретиков советского киноискусства.

Пудовкин был детищем своей эпохи, художником глубоко современным; отзывчивость на жизнь, ее запросы составляла одну из главных привлекательных черт его таланта. При этом свое время он выражал не через аллегорические построения: сближенность с жизнью и была основой его дарования.

Пудовкин не мыслил себя в стороне от жизни народа, от революции. Мир вне социальных оценок для него не существовал. Все образы его произведений проникнуты глубоко личным отношением к глубоким социальным процессам истории и современности.

Пудовкин делал «Суворова» в предвидении надвигающейся угрозы со стороны гитлеровского фашизма, когда советский патриотизм был осознан советскими людьми всех национальностей как существо их коренных жизненных интересов. Пудовкин, глубоко осмыслив патриотический заказ эпохи, приблизил образ Суворова к себе, отнесясь к нему с личной влюбленностью. Работая с интереснейшим актером Н. П. Черкасовым, он, по сути, вместе с ним сыграл Суворова так, как его понимал. Он не подчеркивал только чудачества Суворова — старый чудак из ека-

теринских орлов,— а раскрывал масштаб личности полководца, историческое содержание прожитой им жизни, его гигантский народный талант, который как бы вскормила и вырастила вся Россия. Художник выполнил свой патриотический долг — напомнил народу, до какой высоты и мощи способен подняться патриотический дух русского человека, особенно в тот момент, когда родина зовет его к подвигу.

Здесь сказалось то, чему Пудовкин посвятил жизнь: сближение искусства с интересами народа, стремление к познанию, жадное накопление знаний, раскрывающих сущность философии и практики класса, борющегося за лучшее будущее всего человечества. В постижении этой философии он видел единственно верный путь к правде жизни. Ради ее постижения Пудовкин и обратился к кинематографу, в котором обрел мощное средство воздействия на массы.

Всех великанов нашего кинематографа двадцатых годов отличало стремление не только отразить мир, но и познать его, философски осмыслить.

Мастера экрана страны шли от жизни, будучи связанными с нею всеми корнями. Этот процесс — от жизни через художественное произведение снова в жизнь — и определил наиболее сильные стороны реалистического искусства советской эпохи.

Пудовкина чрезвычайно интересовало движение народной жизни, разрозненные черты мира он объединял, раскрывая их социальный генезис.

Сочувствование своему времени, стремление самому понять и помочь другим разобраться в сути происходящих сложных жизненных процессов во имя улучшения человека составляет основу реализма Пудовкина, обусловливает непреходящее значение его художественного творчества. Именно это глубинное качество реализма Пудовкина и выявилось в свое время с такой силой в его фильме «Мать».

Прошли годы, но как много завещает его искусство, его творческий опыт современным художникам, чье творчество тоже уходит в глубь нашего могучего, насыщенного катаклизмами времени!

Процесс становления и развития социалистического реализма в киноискусстве, неразрывно связанный с творчеством Пудовкина, шел сложным и, я бы сказал, двояким путем.

С одной стороны, стремление художника познать мир, стремление к совершенствованию своего искусства потребовало научного постижения законов кинематографического языка, и это было для Пудовкина задачей, решая которую он выражал своеобразие своей личности, соединившей в себе возможности художественного и научного познания жизни.

В то время важнейшим открытием в области кинематографического языка был монтаж, и Пудовкин настойчиво искал, как бы наслаждаясь самим этим процессом художественного постижения его законов, его неистощимых возможностей в раскрытии мира. Так, скажем, в фильме «Потомок Чингис-хана» Пудовкин, ни на минуту не изменяя реалистическому строю фильма, в сцене расстрела и особенно в сцене бури, заключающей картину, поднимается до аллегорического обобщения, покоряет зрителя не только глубокой разработкой избранной темы, но и блестящей отделкой каждого монтажного куска, умением слить кадры точностью и энергией монтажа в стройный поток живой, горячей мысли, в могучий образ восстания, сметающего на своем пути английских колонизаторов.

Рассматривая монтаж как важнейшее средство постижения мира в общей цепи элементов познания, Пудовкин считал его основой кинематографического анализа. Видя в монтаже не только способ изложения чисто зрительного потока кинематографического действия, Пудовкин установил закономерности монтажного соединения отдельных кадров в интересах наиболее полного и глубокого раскрытия мысли. Он показал, как монтажное столкновение двух сопоставляемых образов рождает третий образ, в котором и заключена самая сущность смыслового эмоционального заряда. Поверяя этот принцип на множестве примеров позже, с при-

ходом звука, Пудовкин существенно углубил свое отношение к монтажу как к логике кинематографического анализа и в звуковом кинематографе также. При этом Пудовкиным всегда владело страстное желание познать еще и технические возможности кинематографа, усовершенствовать их до возможного предела. Поэтому после введения нового выразительного фактора, звука, он начал новый поиск. Нельзя забыть, например, талантливое решение — и в звуковом и в монтажном отношении — сцены из фильма «Дезертир», когда голодающий безработный похищает из ресторана кусок хлеба и тотчас вслед за этим, гонимый полицией, становится жертвой уличного движения. В этом, казалось бы, второстепенном эпизоде Пудовкину удалось вскрыть бесчеловечную машину капитализма.

Знал Пудовкин цену и общему плану — это можно проследить на примере общего плана гамбургского порта в той же картине, во всей его обширности блестяще снятого оператором Анатолием Головней. Надо вообще сказать, что вклад Головни в работу Пудовкина над кинематографической образностью представляет собой явление неповторимое.

Умение понимать образный замысел режиссера и решать его средствами операторского искусства, средствами оптики и света доведено Головней во всех фильмах Пудовкина, особенно в первых трех его классических работах, до высокого совершенства. Взыскательность, с которой оба художника отыскивали все компоненты кинематографической образности, нимало не утратила своего значения и может служить примером и в наши дни, когда кинематограф распоряжается иной техникой, которой еще не существовало во времена «Матери» и даже «Возвращения Василия Бортникова».

Пудовкин был неистощим в своем стремлении к изысканию и совершенствованию кинематографического языка. Например, интерес к детали, умение найти эту деталь и придать ей острую обобщающую силу отличали творчество Пудовкина во все его периоды. Каждая из его картин после просмотра остается в памяти еще и какой-нибудь острой, особенно глубоко и точно отработанной сценой. И сцена эта, как правило, логически перерастает в обобщение, становится как бы концептуальной для всего произведения. Так, нельзя забыть в картине «Адмирал Нахимов» биение сердца умирающего Нахимова — глухой стук замирающего сердца пронизывает все кадры героического финала. Его слушают матросы, его слушает море, и опять-таки звук этот становится могучим обобщением: останавливается сердце великого человека! Так работал Пудовкин с материалом, работал как художник, замышлявший каждую вещь наново. Он всегда искал наиболее точную форму, вскрывающую с максимальной точностью причинно-следственную связь явлений, искал единства формы и содержания, потому что он был художником, более всего любящим саму жизнь и проверявшим свое искусство жизнью. И если Пудовкин терпел в своем поиске неудачи, то чаще всего не потому, что замахивался на невозможное, а потому, что техника еще не соответствовала масштабу его замыслов.

С другой стороны, процесс художественного постижения мира предполагал изучение не только кинематографического языка, но и более глубокое диалектическое познание человеческой психологии.

В области кинематографического языка экспериментировали тогда решительно все. В те дни советские режиссеры открывали и утверждали новые, дотоле еще не известные свойства кинематографа, стремясь вывести его из состояния движущейся фотографии в область самостоятельного искусства, безгранично свободного во времени и в пространстве. Именно в эти годы в советскую кинематографию пришли почти все крупнейшие ее мастера, в то время еще молодые люди, инстинктивно стремившиеся к могучему народному искусству. В процессе поиска создавались экспериментальные кинематографические мастерские, фабрики, лаборатории. Иногда в них делались фильмы, где содержание представляло собой не более чем формальный повод для

практического использования вновь найденных средств кинематографа. Страстное желание открыть и постичь все законы нового искусства, зачастую в форме безудержной, бесшабашной — от молодости — эксцентриады, было свойственно тогда в большей или меньшей степени всем.

Удивительная вещь: от эксцентриады, от ниспровергательства, через которые прошли многие из нас и которые так много нам дали, от попыток взрыва реалистической формы — в порядке спора, некоей эстетической контраверзы — мы все пришли к реализму. Через это противоречие прошли почти все школы двадцатых годов, слившиеся потом в единый поток реалистического искусства социализма.

Начало перехода от эксцентриады к реализму — не только в процессе постижения кинематографического языка, но и прежде всего в процессе глубокого постижения человеческой психологии — ознаменовалось обращением кинематографа к реалистической литературе. До создания двух замечательных картин — «Броненосца «Потемкина» Эйзенштейна и «Матери» Пудовкина — советское киноискусство только еще набирало силу в поисках самостоятельных кинематографических форм и масштабов, способных отразить новую революционную эпоху. Когда же на смену эксцентриаде пришел интерес к литературе, то не случайно первым, к кому обратились, например, фэксы, был классик французской литературы Эмиль Золя. Фильм «Новый Вавилон», посвященный истории французской революции, был целиком подготовлен образами романов Золя. А если, скажем, просмотреть путь Пудовкина к «Матери», то придется прежде всего вспомнить, что литературная основа этого фильма — великая повесть Горького. Глубокая связь с литературой легко прослеживается в картине — от чисто горьковских характеристик среды, людей, сюжетных обстоятельств к смелому выходу Пудовкина на аллегорические кинематографические построения — такие, как ледоход, кремлевские стены, демонстрация, гибель матери. Они словно уходят корнями к греческой трагедии, поднимаются к высотам философских обобщений нового революционного века.

Популярное тогда слово— пафос — предполагало не только кинематографическое наращивание самого зрительного динамизма, доведенного до полной мощи при помощи монтажно организованного действия, но и обращение к духовным коллизиям, связанным с постижением человеческого характера.

Пудовкин работал над фильмом «Мать» вместе с замечательным сценаристом Натаном Зархи. Он не писал сценария сам и не претендовал на авторство, но у него было точное ощущение подлинности мира, которому предстояло возникнуть на экране, и его авторство заключалось и в осмысливании темы в свете этого ощущения, и в интерпретации, в истолковании драматургического материала, происходивших еще на стадии разработки сценария. Это черта истинно режиссерского дарования, открывающегося не столько в самом написании сценария, сколько в способности к глубокому образному истолкованию коренных проблем века в совместном труде режиссера и сценариста.

Обращение Пудовкина и Зархи к повести Горького дало им понимание сюжетного строя, как средства, согласно позднейшей горьковской формуле, прежде всего раскрытия характера в реальной жизненной среде. Пудовкин и Зархи использовали литературу как основу, вне которой не может родиться диалектика характеров. И это сразу дало совершенно новое качество процессу художественного познания мира, ибо вне понимания диалектики характеров вообще невозможно глубинное раскрытие человеческой психологии. У всех великих писателей образ рождается из диалектики характера. Недаром впоследствии Пудовкин так высоко ставил Л. Толстого, величайшего диалектика, умевшего в одной, обычно очень расширенной ремарке дать исчерпывающую характеристику состояния души своего героя. Это то самое, о чем потом сказал однажды Юрий Олеша, шутливо определяя основную художественную опору творчества великих писателей: чем больше он думал, тем больше он понимал.

Так и Пудовкин: чем больше он думал о внутренних законах искусства, тем больше убеждался, что и диалектику характеров, и способ их анализа — все это можно было открыть в самом Горьком. Без этого не могла родиться подлинность характеров в его фильме «Мать». И действительно, вся сила Пудовкина как раз и обнаружилась после того или в результате того, что он сумел постичь, обнаружить образную силу диалектики в характерах горьковских героев.

При этом, повторяю, нужно иметь в виду, что Пудовкин был необыкновенно жизнелюбив. Вне этого простого определения очень трудно понять и направление и самый характер его творчества. Именно жизнелюбие Пудовкина определило его интерес к героям повести Горького, в которой впервые ведущий герой новой истории — рабочий класс — стал героем литературы. Счастливое созвучие жизнелюбивого художественного темперамента Пудовкина с самим содержанием революционной эпохи, главным героем которой был и есть рабочий класс, привело к незабываемым художественным открытиям в фильме «Мать». Реализм Пудовкина, сложившийся на раскрытых в своей диалектике образах горьковской повести, на образах битвы рабочего класса за свои человеческие права, как бы дал направление, масштаб лучшим из его последующих произведений, отмеченным такой главенствующей чертой социалистического реализма, как раскрытие жизни в ее революционном развитии.

Работа Пудовкина и Зархи над их следующей совместной картиной — «Конец Санкт-Петербурга» — углубила и развила диалектический характер реализма Пудовкина. Она дала ему еще более ясное понимание проблемы соотношения общего и частного в искусстве.

В те времена была распространена литература «прямого социального потока». Не миновал этого увлечения и кинематограф. В картине же Пудовкина и Зархи глубочайшие социальные проблемы вскрыты через глубоко личную, частную судьбу крестьянского парня. Снова Пудовкин вывел на экран важнейшего героя революционной эпохи — крестьянского парня, которого жизнь с неизбежностью революционного развития поставила перед необходимостью выбора. Это дало Пудовкину возможность познать и применить к киноискусству непреложный закон классической литературы: любые социальные явления, даже самые отдаленные от частного бытия, прочитываются только через личные судьбы. Все титаны литературы — от Шекспира до Толстого — владели этим законом. Вместо того, чтобы написать «Братьев Карамазовых», роман, насыщенный всеми социальными страстями своего времени, Достоевский ведь мог и в публицистическом трактате, хотя бы и «персонифицированном», изложить свой взгляд на социальные вопросы, его волновавшие. Но Достоевский написал именно роман, понимая, что все социальные и философские проблемы наиболее глубоко познаются через людские судьбы. Так и Пудовкин сделал для себя вывод, необыкновенно важный для всего его последующего творчества. Фильмом «Конец Санкт-Петербурга» он как бы заявил права и возможности кинематографического романа.

Этой наиболее емкой литературной формы, которая содержит в себе возможности наиболее глубокого постижения жизни и именно поэтому находит особый отклик в народе. Именно поэтому роман невозможно уничтожить, прекратить его существование, как полагают защитники теории антиромана, потому что роман есть зеркало жизни. Он впитывает в себя все аспекты общественной и личной жизни человека, а ведь именно жизнь человека и является предметом постижения для художника.

И еще один аспект реалистического метода постижения жизни открыл Пудовкин в процессе совместной работы с Натаном Зархи: внимание к тому, что на первый взгляд кажется лишним, но что в конечном результате как раз оказывается абсолютно необходимым.

Много нападок выдержали в свое время Пудовкин и Зархи за «слишком вольное» переложение на экране горьковской повести «Мать», если иметь в виду многочисленные отступления от прямых сюжетных ходов,

примененных в повести. Но оба художника смело пошли на освобождение от примата необходимого в примитивном смысле и выиграли главное — искусство. Потому что диалектика человеческого существования в искусстве, как и в жизни, всегда была и будет сложна еще и потому, что жизнь по разным законам познается и отражается в разных искусствах.

Введя отсутствующую у Горького ситуацию невольного предательства матери, когда она, желая спасти сына, отдает жандарму спрятанное оружие, Пудовкин и Зархи, следуя законам кинематографической выразительности, но иначе, чем у Горького, обострили столкновение характеров и, доведя это обострение до предела, передали тем самым непримиримость социальных интересов через личную трагедию героев. И эта, не предусмотренная сюжетным ходом Горького, казалось бы, лишняя ситуация, но лежащая глубоко в русле горьковского понимания диалектики характеров героев, стала одной из лучших сцен фильма. Так что совершенство это отнюдь не всегда освобождение от всего лишнего, как на том настаивают поборники известного изречения Родена. Вопрос в том, что такое это «лишнее» и помогает ли оно или действительно мешает постижению жизни художником.

Важнейшей чертой режиссерского дарования Пудовкина было внимание и уважение к творчеству актера. Человек всегда стоял в центре его творчества. Нужно было иметь огромную смелость и убежденность в своей художнической правоте, чтобы в период немого кино, когда в увлечении поисками кинематографической выразительности профессиональный актер был почти забыт, обратиться к актерам школы МХТа и пригласить на роль матери Веру Барановскую, а на роль Павла — Николая Баталова, прямых учеников и сотрудников Станиславского.

Поиски Пудовкина в кинематографе в известном смысле сопоставимы с поисками Станиславского в театре, и это, разумеется, не случайно, так как в основе художественной деятельности обоих мастеров лежала гуманистическая традиция русского национального искусства — понимание человека, человеческого, человечности как главнейшей цели и средоточия любого художественного процесса.

Когда Пудовкин пришел в искусство, традиции МХАТа для многих казались отжившими и уж во всяком случае не основополагающими. Пудовкин спорил как с теми, кто нападал на суть системы Станиславского, так и с теми, кто неверно ее истолковывал, понимая систему музейно, исторически, так, как если бы система требовала восстановления на сцене всей пестроты жизни. Несомненно, самым интересным для Пудовкина в системе Станиславского было его учение о сверхзадаче. Недаром впоследствии Пудовкин неоднократно указывал на Станиславского как на художника, умевшего в актерском творчестве быть таким же великим диалектиком, каким в литературе был Толстой. Пудовкин говорил, что эти два человека соединены для него в единый образ, потому что оба они великие реалисты, для которых характерны огромное внимание к окружающей действительности, к каждому ее явлению, вплоть до мельчайших деталей, и одновременно гениальная способность ни на секунду не упускать главного, «сквозного» действия, того, что делает каждое явление живым и развивающимся, что органически связывает воедино любую деталь с общим ходом целого. Тем самым Пудовкин указывал на прямую преемственность кинематографа как искусства по отношению к русскому реалистическому театру и великой русской литературе.

В самом деле, система Станиславского возникла в работе над воплощением русской реалистической классики, над произведениями Чехова, Горького, Тургенева, Толстого, Достоевского. И может быть, самое главное ее значение, особенно на первом этапе ее развития, и состояло в том, что благодаря ей великие традиции русской реалистической литературы стали традициями актерского и режиссерского творчества. Явившись выражением демократической традиции русской реалистической литературы, система

Станиславского давно перестала поэтому быть достоянием только его непосредственных учеников или одной только школы, одного театрального направления. Сейчас она принадлежит всему советскому театру и кинематографу, находит свое развитие и выражение во всех лучших спектаклях и фильмах, появляющихся на наших сценах и экранах. Можно поэтому, не боясь впасть в преувеличение, сказать, что с талантливым творческим ее применением связаны удачи и достижения большинства режиссеров и актеров, так же, как с ремесленной ее вульгаризацией — безликость иных спектаклей и фильмов.

Самый важный результат системы Станиславского заключается в том, что она воспитывает мыслящего актера. Станиславский потребовал от актера, чтобы он был не простым лицедеем, пусть даже в совершенстве владеющим своим физическим аппаратом, но передовым человеком своего времени, мыслящим глубоко и современно, способным активно вмешиваться своим творчеством в действительность.

Мне, как и Пудовкину, не довелось ни работать со Станиславским, ни учиться непосредственно у него. И если я считаю себя его последователем, то потому, что так же, как и Пудовкин, так же, как и многие наши режиссеры, рос и формировался на его спектаклях, прежде всего на постановках чеховских и горьковских пьес, герои которых требовали от актеров способности зримо мыслить, а не только действовать. Воплощая образы героев Чехова и Горького, актеры театра Станиславского не только овладевали логикой прямого физического действия, но обязательно доносили до зрителя самый процесс их мышления.

Необходимость воспитания мыслящего актера встала во весь рост и перед кинематографом. Пудовкин был первым среди тех, кто понял это.

Процесс воплощения образов и событий в театре и кино — это прежде всего процесс познания их режиссером и исполнителями. И процесс этот неизбежно по самому своему смыслу разбивается на два этапа: на этап, который можно условно назвать аналитическим и который состоит из раскрытия и исследования материала действительности, предложенного автором пьесы или сценария, и этап, который можно назвать синтетическим. На этом этапе представления о действительности, полученные режиссером и актерами, выкристаллизовываются в форму сценических или экранных образов. Ленинская теория отражения, определяющая всякий путь человеческого познания, определяет и путь художественного творчества, являющегося особой образной формой познания. Поэтому особенно важны и ценны те стороны системы Станиславского, которые посвящены идейным основам актерского творчества и разработаны в учении о «сверхзадаче» и «сквозном действии». Исходя из системы Станиславского, основой для работы актера является стремление сознательно, логично, целесообразно действовать в данной конкретной задаче, борясь за поставленную перед собой жизненную цель, то есть, как говорил Станиславский, необходимость найти «сквозное действие» роли. Но при этом в основе сквозного действия стоит некое общественное стремление человека, постигая которое при помощи системы актер находит основную, ведущую идею образа или, по определению Станиславского, его «сверхзадачу».

Система Станиславского включает актера в сложнейший процесс образного познания мира как полноправного соавтора драматурга и режиссера. Именно это ее качество было особенно близко Пудовкину.

Пудовкин отчетливо понимал, что задача передавать процесс мышления человека для киноискусства не менее важна, чем для театра. Сама основа реализма Пудовкина, который, впитав в себя традиции диалектического подхода к человеку в сочетании с новейшими поисками в области кинематографического языка, зиждился на осмыслении, познании, а не только на видении и изображении, требовала включения актера в процесс творческого мышления. Поэтому при всем разнообразии и, может быть, различии приемов, свойственных театру и кинематографу, между

Работа с актерами. Репетиция фильма «Возвращение Василия Бортникова». Слева направо: К. Лучко, В. Санаев, А. Петров, В. Пудовкин

поисками Пудовкина и Станиславского возникала некая неизбежная общность. В особенности в процессе работы актера над ролью: как в сфере анализа, так и в области синтеза. При этом Пудовкин ни на минуту не забывал открытых и глубоко проанализированных им преимуществ, которые кинематограф имеет перед театром, поскольку на экране актер может быть приближен к зрителю в самом прямом значении этого понятия средствами оптики и еще более средствами монтажа.

Подходя к работе с актером, Пудовкин всегда верил в организующую силу, какую имеет для актера в процессе поисков им образного замысла режиссерское истолкование. Работая даже с исполнителями самых маленьких эпизодов, Пудовкин считал своим долгом не только показать, как надо играть — а он был первоклассным актером,— но и объяснить актеру свой замысел. Он обязательно всех актеров вводил в суть концепции фильма и своих путей к научному познанию мира.

Когда, скажем, Пудовкин работал с Верой Барановской над образом матери, то он должен был мобилизовать все свое понимание глубочайшей диалектики горьковского характера, чтобы объяснить актрисе ее образную задачу. И та знаменитая сцена, которая так потрясла всех нас на первом просмотре — сцена в зале суда, где мать, оставаясь безгласной, только ее глаза, наливающиеся святыми слезами боли, ярости, горечи утраты, видит зритель, кажется, кричит всем своим существом: «А правда где?!» — была столь же режиссерской, сколь и актерской, и всякий раз, когда я смотрю эту сцену, я думаю о том, сколько же должен был Пудовкин рассказать Барановской о состоянии матери, как он должен был описать актрисе ее противоречивые страсти, чтобы она сумела все это так сыграть.

Незабываемым для меня остается кадр, выражающий состояние Весовщикова, друга Павла — его играл актер Коваль-Самборский,— в момент, когда мать невольно предает сына. Мы по простоте сердечной в те времена считали Коваль-Самборского средним актером. Но вот на экране возникла сцена: мать выносит жандарму оружие, надеясь, что тот отпустит сына, и в ответ идет крупный план Весовщикова. Сколько же всего было в его светлых глазах, в складке рта! Можно было бы, наверное, написать две страницы литературного текста для его внутреннего монолога: господи, что же ты, мать, простая душа, наделала! Нет, ведь она — мать, не надо, нельзя на нее сердиться... И все-таки мы пропали! Это был сгусток мысли и чувства, и я, будучи еще,

по существу, мальчишкой, сумел это оценить — у меня слезы брызнули из глаз. Меня это ошеломило: какую же надо было провести режиссерскую работу, чтобы Коваль-Самборский превратился в результате в соавтора постановщика и так блестяще сыграл эту сцену!

Наряду с актерами школы Станиславского Барановской и Баталовым, Пудовкин работал и с так называемыми «типажами». Он пригласил на роль отца Власова не актера, а «дядю Сашу», как мы его называли, А. П. Чистякова. И вот что интересно: воспитанник Пудовкина, Чистяков впоследствии стал великолепным актером и снимался во многих фильмах. В обычном, так сказать, спонтанном поведении «дяди Саши» Пудовкин увидел потенциального актера и своей волею вызвал этого актера из небытия. Как же он сделал из «типажа» актера? Какую он должен был проделать педагогическую режиссерскую работу, чтобы сделать Чистякова, совершенно к этому неподготовленного, соавтором, соучастником своего режиссерского замысла!

Всех удивившее в то время соединение, казалось бы, несоединимых величин — знаменитой театральной актрисы Барановской и «типажа» Чистякова — на самом деле представляло осуществление определенной творческой закономерности. Устанавливая законы кинематографической изобразительности, Пудовкин видел в том или другом исполнителе-актере не профессионала, зачастую со всеми тянущимися за ним навыками и штампами, а прежде всего его, порой скрытое в нем, человеческое начало. Так же было и в работе с «типажом» Чистяковым. Поэтому-то ему и удалось в обоих случаях добиться своеобразного равновесия: Барановская была как бы р а з г р и м и р о в а н а от всех своих ролей, а Чистяков обучен актерскому искусству. В этом опыте Пудовкина, по сути, предвосхищены все последующие опыты итальянских неореалистов с актерами-непрофессионалами и актерами-«типажами». Все то, что придало такую свежесть картинам неореалистов, было зачато в недрах советского кинематографа двадцатых годов, и в частности, в «Матери» Пудовкина.

Этот его опыт и поныне отражается в работе многих и многих советских режиссеров; по сути, каждый режиссер, любящий работу с ч е л о в е к о м в кинематографе и стремящийся отыскать в актере прежде всего его личность, индивидуальность, сознательно или бессознательно идет по пудовкинскому пути.

Был ли Пудовкин педагогом в узком значении этого слова? Он начинал свой путь в кинематографе с критического освоения разных школ в стенах раннего ГИКа: школы Гардина и школы Кулешова. Во всей своей дальнейшей работе Пудовкин сохранял черты, заложенные этими школами: любовь к актеру, унаследованную от Гардина, и любовь к острой киновыразительности, унаследованную от Кулешова. Впоследствии, став одним из создателей самостоятельной, глубоко самобытной кинематографической теории и практики, Пудовкин, по существу, стал и крупнейшим педагогом. Он с огромным интересом всегда относился ко ВГИКу, следил за судьбами его выпускников, помогал им стать на ноги профессионально. То как теоретик, о чем свидетельствует его статья «О творческом воспитании», то непосредственным, прямым приглашением молодых актеров на роли в своей новой картине. Но в последние годы жизнь его сложилась так, что практической педагогикой в стенах ВГИКа он не занимался. Зная его интерес к теоретической работе и полагая, что в области, скажем, воспитания мыслящего актера он мог бы дать много, как никто другой, я неоднократно уговаривал Пудовкина начать преподавательскую работу во ВГИКе. Но он был свято убежден, что педагогика ему противопоказана, и каждый раз в ответ на мои уговоры, смущенно ухмыляясь, отвечал: я не педагог! Вероятно, ему мешала застенчивость и не хватало систематической практики. Но если взглянуть на дело с точки зрения р е ж и с с е р с к о й педагогики, то умение провести актера сложнейшим путем познания от замысла к созданию образа живого человека было присуще Пудовкину, как только немногим из киноре-

жиссеров мира.

Работая с актером, Пудовкин всегда, во всех своих картинах, был особо внимателен к соотношению актерского творчества со специфическими возможностями кинематографа как искусства зрительного образа. Особенно много он думал над этим в последний период своего творчества, работая над фильмом «Возвращение Василия Бортникова». В то время уже реально существовала опасность театрализации актерской игры в кинематографе, когда слово заполнило экран не только как словесное действие, необходимое для передачи мысли, но подчас просто как средство пустопорожней информации, подменяющей собою развитие мысли. Пудовкин много думал о необходимости лаконизма, сжатости речи, о передаче всего комплекса мыслей и чувств героев наиболее кратким, доходчивым путем. Он решил широко использовать возможности крупного плана для дополнения и углубления актерской игры, ограничиваемой неизбежной в кино краткостью диалогов. Пудовкин боролся за сохранение зрительного образа, который был найден именно в кинематографе, а не в театре, он заботился о сохранении силы и чистоты кинематографического языка, который в сочетании с игрой актера давал новое качество нашему искусству. Так, в фильме «Возвращение Василия Бортникова», поставленному по роману Г. Николаевой «Жатва», где действие было ограничено, в основном, событиями, происходящими в рамках одной семьи, и где не было широкого фона общественных событий, Пудовкин сознательно ввел немой крупный план. Например, когда Бортников видит шрам на лице Степана — шрам дан крупным планом,— он осознает не только то, что Степан воевал так же, как и он сам, и тоже вышел из войны поломанным, но и то, что Степан без злого умысла встал на его пути и по тому же великому трагическому счету войны имеет не меньше прав на жизнь, на семью, чем он сам. В эту минуту Бортников понял и внутренне оправдал своего врага, понял общность своей и его судьбы.

Этот крупный план со шрамом дает право думать, что на завершающей стадии своего пути Пудовкин особо задумывался над вопросом, сохранил ли звуковой кинематограф права на монтажный зрительный образ, на деталь, на крупный план; он выделил шрам монтажно, как могучий действенный элемент, и в этом выиграл сражение. Деталь раскрывала предысторию человеческих отношений, расширяла общественный диапазон действия. И все это читалось во всем зрительном образе фильма, а не только слышалось в произносимых актерами репликах.

Много думал Пудовкин и над соотношением слова и жеста. Мы часто спорили с ним об этом. Пудовкин был убежден в примате жеста над словом и всегда, страшно ярясь, кричал мне:

— Ну, что ты споришь против очевидного! Вот я говорю: вон! Сперва я показываю рукой, а потом уж говорю «вон!».

Я соглашался: кое-что этот пример доказывал, если идти от эмоционального жеста, выражающего приказ, но ведь можно привести и множество совершенно противоположных примеров. Я доказывал Пудовкину, что слово и жест — процессы настолько внутренне слитные, настолько связанные между собой, что их делить вообще не стоит. А сколько жестов, которые вообще ничего не выражают? Делить и контролировать этот спонтанный процесс, стремясь точно определить, что чему предшествует — жест слову или слово жесту, я бы не взялся.

Но в каком бы направлении ни шел поиск Пудовкина в области кинематографического языка, как бы ни использовал он все выразительные возможности его — и ритм, и паузы, и музыкальность фраз,— в центре его внимания всегда был человек, а следовательно, актер. Причем обязательно самостоятельно мыслящий актер, прямой соавтор режиссера. Только такой актер давал возможность Пудовкину осуществить его основную творческую установку: прийти к обобщению, выраженному через судьбу отдельного человека, который при этом сохранял бы в себе все черты именно э т о й индивидуальности.

Пудовкин стремился соединить глубину

с утонченным мастерством формы; для него, художника-реалиста, было важно возбудить в зрителе не просто реакцию, а непременно сознательную реакцию, заставить его пройти вместе с героем и автором весь процесс образного познания жизни, прожить все то сложное соединение не только чувственных, эмоциональных, но и духовно-нравственных, рациональных способов постижения сути происшедшего, которые стремился открыть и проследить режиссер. Здесь и брала начало та вполне мною разделяемая непримиримость Пудовкина к натурализму в искусстве, которая для него была так характерна. Он постоянно говорил об односторонности, ограниченности натурализма, для которого важно, чтобы на экране было как можно больше прямых физиологических элементов бытия, так как от этого-де усиливается непосредственная реакция зрителей.

Он не раз говорил: ненавижу, когда на экране просто едят, нелепейшая трата метража! Это так понятно, что человек, раз он живет, должен поедать пищу, зачем же этими процессами заполнять экранное время? В свою очередь, я доказывал ему, что если посмотреть, как течет жизнь человека, то, вероятно, вся она, за исключением тех моментов, когда возникают акции социального, политического порядка, когда люди спорят, когда сталкиваются идейные и нравственные позиции — за исключением этих моментов, вся жизнь заполнена обиходными делами. Эти дела составляют ткань живой жизни, хотя, совершая все эти мелкие, будничные действия, на самом деле люди живут напряженной нравственной и умственной жизнью. Но и споря с Пудовкиным, я прекрасно понимал внутреннюю направленность его протеста: он любил человека в его духовной перспективе, верил в него и поэтому ненавидел натурализм, который «поиски нового», по сути, ограничивает регистрацией инстинктов, лишь обработанных художественно с большей или меньшей выразительностью. Пудовкину было глубоко чуждо искусство, которое гнушается процесса познания жизни и берет мир в статике — жестокая, снобистская позиция в отношении века, где, якобы, ничто не заслуживает внимания и сочувствия. Ему было враждебно искусство, рожденное пренебрежением к миру, к людям и заинтересованное только в фиксации следов, оставляемых человеком на поверхности жизни, а не в глубинах ее. Не было ничего более враждебного творчеству Пудовкина, чем такая позиция.

Великий гуманист, всем своим творчеством утверждавший мужественную любовь к жизни и человеку, стремившийся к максимально глубокому постижению объективных законов жизни во имя человека, его счастья и свободного деятельного самопроявления, Пудовкин внес огромный, до конца еще не оцененный вклад в развитие советского реалистического кинематографа и всего мирового киноискусства.

Фильмы
В. И. Пудовкина

«Шахматная горячка». 1925

«Механика головного мозга». 1926

«Мать». 1926

«Конец Санкт-Петербурга». 1927

«Потомок Чингис-хана». 1928

«Простой случай». 1932

«Дезертир». 1933

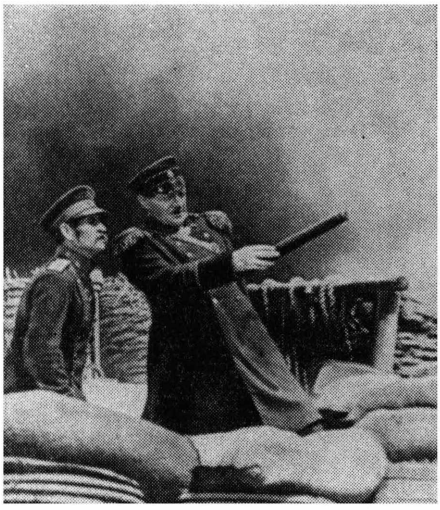
«Победа». 1935—1938

«Минин и Пожарский». 1939

«Суворов». 1940

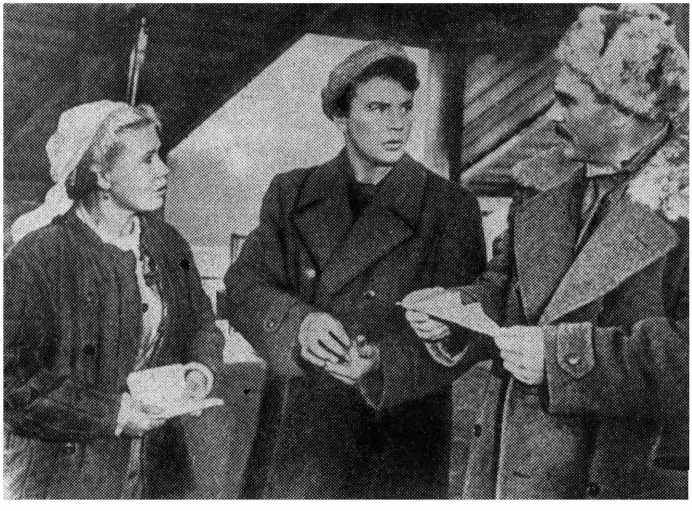
«Пир в Жирмунке». 1941

«Во имя Родины». 1943



«Адмирал Нахимов». 1946

«Жуковский». 1950



«Возвращение
Василия Бортникова». 1953

Тогда и сегодня

И. Вайсфельд

В киномузее одной из школ-интернатов в городе Калинине ученики слушают записанный на пленку голос Всеволода Пудовкина. Смотрят «Мать» и «Потомка Чингис-хана». Изучают его творчество...

Картины Пудовкина обрели вторую жизнь на телевизионных экранах — для нового поколения зрителей. А во ВГИКе их изучает каждый студент...

В Римском экспериментальном киноцентре мне показывали фотографию: Пудовкин среди итальянских мастеров...

В библиотеке Британского киноинститута — томик Пудовкина на английском языке: кинематографисты читают его, учатся...

В Мадрасе авторы фильма «Обездоленные» с гордостью сообщили мне, что их похвалил Пудовкин, когда был в Индии. Сам Пудовкин!..

От нашей сегодняшней жизни Пудовкин, его фильмы, его книги неотделимы. Но о нем слишком мало пишут, а написанное далеко не всегда выдерживает испытание временем.

●

В свое время широкое распространение имели вульгарно-социологические рассуждения о прямом влиянии биографии художника на его искусство. Они проявились и в отдельных работах о Всеволоде Пудовкине. Скажем, провел Пудовкин три года в немецком плену во время первой мировой войны — посмотрим, как этот факт отразился в картине «Дезертир». Или: в молодости интересы Пудовкина были разносторонними — от астрономии до игры на скрипке — следовательно, он объединяет все качества синтетически мыслящего режиссера.

Конечно, то, чем человек всерьез увлекался в юные годы, что повлияло на его жизнь, не проходит бесследно и для его искусства. Так, не прошло бесследно для Пудовкина изучение физико-математических наук, работа химиком на заводе, но это не означает, что неуверенность и разбросанность юности надо возводить в достоинство. Ближе к истине сам Пудовкин, который написал в автобиографии:

«В ранней юности я отличался тем, что принято называть «разбросанностью». Страстные, но беспорядочные увлечения живописью, игрой на скрипке, астрономией и сочинением очень странных, похожих на философские диалоги пьес комбинировались с довольно прочным (оставшимся у меня и до сих пор) влечением к физико-математическим наукам и с крайним отвращением к медицине, которая, по решению родителей, должна была стать основой будущей моей работы»*.

Не случайные вехи биографии формируют строй эстетического восприятия художника, а то, что связано с социальным действием, с коэффициентом общественной полезности поступка, со следом, который он оставляет в душе художника, в его жизненной практике.

На грани 30-х годов в кинематографе происходила техническая и эстетическая революция — он становился звуковым. Никто не знал, каким будет новое искусство, да и останется ли оно вообще, не превратится ли в разновидность фотографического репродуцирования театра и эстрады. Нужна была величайшая страстность, фанатическая заинтересованность в судьбах этого искусства, необыкновенная творческая интуиция, чтобы в такой момент, воспринимавшийся многими как настоящая катастрофа, сохранить самообладание и наметить очертания, образные структуры фильмов нового типа, до сих пор не виданного.

Такое самообладание, общественный темперамент и проницательность проявил Пудовкин, когда вместе с Эйзенштейном и Александровым в 1928 году (за три года до появления первых советских звуковых художественных фильмов) подписал знаменитую заявку о звуковом кино — манифест и творческую программу образного сочетания на экране звука и изображения. Пудовкину принадлежит

* В. Пудовкин. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 40.

и ряд тончайших исследований об образной структуре звукового фильма — ценный вклад в теорию киноискусства, не потерявший своей актуальности и в наши дни. Для того, чтобы достичь этих результатов, Пудовкину необходимо было не только размышлять и исследовать, но и творчески экспериментировать. Своеобразным фильмом-экспериментом, лабораторией неиспытанных возможностей звука на экране явились антифашистский фильм «Дезертир» и следующая его картина — о советских летчиках — «Победа».

Разве это не является примером социального действия, органически соединенного с действием эстетическим: одно переходит в другое, одно без другого не существует?

В 1928 году Пудовкин снимает фильм «Потомок Чингис-хана». Съемки — на местах событий. Вместе с оператором А. Головней режиссер встречается с теми, кто будет сниматься, пересекает монгольские степи и плоскогорья для выбора натуры, но не только для этого. Истинный художник не «знакомится» с материалом, как экскурсант или корреспондент, он его ощущает изнутри, внедряясь в жизнь народа. Он видит, ищет и то, что можно снимать, и то, что передает атмосферу, живые противоречия, контрасты, запоминающиеся черты времени, настроений. И все, что увидел художник, даже и то, что он почему-либо не снял, входит в картину, в конечном итоге передается зрителю, когда обретает качества сконцентрированного, эмоционально переплавленного изображения.

Выразительная, впечатляющая деталь из «Потомка Чингис-хана» как бы впитывает в себя все богатство ассоциаций режиссера. Отобрав для съемки одно лицо из пятидесяти, режиссер сохраняет в своей творческой памяти все остальные сорок девять лиц, с их характерностями и неповторимостями. Сняв один пейзаж, он стремится передать свои впечатления от десятков других.

Не вошедшие в картину жизненные «кадры» домысливаются зрителем, осознанно или неосознанно: происходит чудо «состыковки» ассоциаций, впечатлений, жизненных наблюдений режиссера с ассоциациями, впечатлениями, социальным опытом зрителя.

Иногда эта «состыковка» формулируется зрителем как характеристика его состояния в момент просмотра картины, и тогда отчетливо обнажается действие этой кинематографической закономерности. Пример: Ромен Роллан в беседе с Пудовкиным сказал, что самым ценным для него в «Потомке Чингис-хана» была полнота ощущения никогда им не виданной страны и своеобразия жизни ее людей.

«Я с благодарностью храню в памяти его отзыв, — пишет Пудовкин в своих воспоминаниях, — как величайшую похвалу моей творческой удаче»*.

Путь постижения замысла, жизненных истоков и реализация замысла в картине «Потомок Чингис-хана» — социальное действие.

Каждая постановка картины, если это не ремесленная, равнодушная работа или чисто субъективная импровизация, для режиссера — школа социального опыта, средство воздействия на зрителя и выявления своих общественных и эстетических позиций. (Впрочем, и субъективная тоже, по-своему — средство выявления общественной позиции режиссера...)

В этом смысле характерно высказывание Пудовкина о его фильме «Мать»: «...Я очень честно, с большим порывом захотел выразить все то, чем я тогда жил и чем хотел жить в будущем. Самыми внутренними, самыми глубокими ходами я хотел связать себя с революцией... Картина была искренней. Это была попытка освоить или, говоря моими словами, полюбить революцию»**.

Взволнованные самооценки Пудовкина напоминают о том, что социальное действие несводимо к правильному выбору темы, материала, несводимо к осознанию, только логическому определению общественного значения будущего фильма. Самая лучшая тема мертва, если не выражает порыва художника, его эмоционального восприятия действительности, если не приведены в действие его внутренние, глубинные душевные силы.

---

* В. Пудовкин. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 45.

** Там же, стр. 267—268.

В наши дни пудовкинские традиции как раз и проявляются прежде всего в таком понимании творческой роли художника, а не только в найденных им приемах монтажа или работы с актером, хотя и они очень важны.

Когда после Великой Отечественной войны в искусство кино пришли вчерашние солдаты-победители, они, сами того не формулируя, продолжали дело мастеров старшего поколения, среди которых почетное место принадлежит Пудовкину. Душевная напряженность, порыв, страсть «прочитываются» в такой, например, картине, как «Баллада о солдате», созданной фронтовиками Г. Чухраем и В. Ежовым.

Подобно тому, как Пудовкин, не участвовавший в революции 1905 года, сумел передать ее дух в фильме «Мать», так в наши дни молодые режиссеры и драматурги, не видевшие фронта и даже родившиеся уже после Отечественной войны, сумели рассказать о ней взволнованно, искренне, выразительно, потому что следовали главной традиции советского кинематографа, о которой говорил Пудовкин в связи с фильмом «Мать». Подтверждение тому — «Белорусский вокзал».

Хочется сказать еще об одной черте социального опыта и психологического облика советского кинорежиссера. По природе своей ему должна быть чужда индивидуалистическая, «хуторская» идеология.

Когда вышел «Чапаев», Пудовкин был потрясен этим фильмом и счастлив его успехом: «Победа Васильевых — победа и моя, и всех работников советского кино. Она, как военная труба, вбрасывает бойцов в седла, прогоняет усталость и наполняет мускулы силой»*.

После ликвидации студии «Межрабпомфильм» в середине тридцатых годов Пудовкин пришел на «Мосфильм», где я с ним и познакомился. Здесь он заканчивал работу над фильмом «Победа» (по сценарию Натана Зархи, завершенному Всеволодом Вишневским). Пудовкин стал членом художественного совета «Мосфильма». Все работы своих товарищей он принимал близко к сердцу. Если актерская игра в просмотренном материале картины казалась ему недостаточно совершенной, он здесь же, на заседании, разыгрывал свою трактовку сцены; он мог проползти по полу, вскочить на подоконник, предложить неожиданное актерское решение — все для того, чтобы не просто объяснить товарищу его неудачу, но живым показом вдохновить на поиски. Он волновался так, словно показывал художественному совету собственный материал.

В характере Пудовкина была еще одна благородная черта. Когда он терпел творческое поражение — а это случалось — и в этом винили кого-нибудь другого, он всегда брал ответственность на себя. И не из кокетства или ложно понятого чувства товарищества, а потому, что был глубоко убежден, что он, Пудовкин, обязан отвечать за все плохое и хорошее, что делается в съемочном коллективе в процессе создания фильма. Подвести товарища под удар он органически не мог.

●

О кино принято говорить как об искусстве синтетическом. Определение в общем верное, потому что новое искусство действительно перерабатывает художественный опыт смежных искусств и литературы. Но от частого употребления термин примелькался, потерял остроту, превратился в знакомое звукосочетание, не задевающее сознания. Впрочем, появление синтетических химических материалов придало эстетической категории как бы еще и некоторый «бытовой» оттенок.

О режиссуре говорят как об ансамблевой творческой деятельности. Это тоже верно. Но и это понятие не однозначно, не статично.

Кроме того, и синтетический характер фильма и ансамблевость режиссерского труда существовали до того, как кино стало искусством, до появления советских мастеров и, следовательно, до начала деятельности Пудовкина.

В чем же заключались режиссерские открытия Пудовкина и других советских мастеров?

Если сформулировать суммарно, то в следующем: для нового небывалого социального содержания были найдены и новые образные

* В. Пудовкин. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 276.

решения, эстетические эквиваленты, новые теоретические искания формирующегося творческого опыта.

Некоторые режиссеры дореволюционного кино, начавшие честно сотрудничать с Советской властью, понимали свою задачу примерно так: для проверенных сюжетных схем и режиссерских приемов надо найти тематические мотивировки, соответствующие духу времени. В таком плане создавались фильмы «Комбриг Иванов», «Борьба за ультиматум», «Поэт и царь» и другие. Эта компромиссная форма, принося временный эффект, не могла оказаться устойчивой, как всякий компромисс в искусстве. Однако один режиссерский стереотип сменялся другим, и это полуискусство оказалось на какое-то время более жизнеспособным, чем можно было предположить.

Впрочем, разве и в наше время не появляются на экранах фильмы, которые в тематических планах рекомендуются то как произведения о рабочем классе, то — о крестьянстве, то — об ученых, а в сущности своей являют пример приспособления отжившей режиссерской и сценарной структуры к актуальным жизненным проблемам. К чему это приводит, видно по примеру Всесоюзного кинофестиваля фильмов о рабочем классе 1972 года, на котором, как уже много раз отмечалось, ни один художественный фильм не получил поощрения: не за что было!

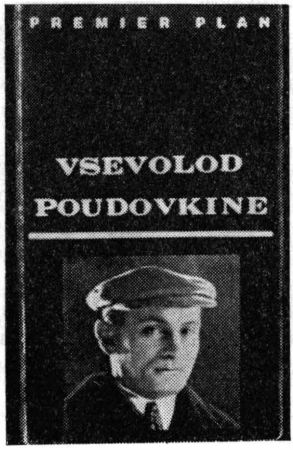
Сходная ситуация сложилась с некоторыми фильмами, выпущенными к 50-летию Советской власти. Все они затрагивали дорогие для нас темы; хронология изображаемых событий, диалоги выверялись ответственными, надежными консультантами-историками, но авторы этих фильмов шли проторенными тропами, варьируя мотивы великих фильмов прошлых лет. А из варьирования искусства не возникает. Поэтому все-таки лучшими фильмами, показанными в те дни, оказались «Октябрь» Эйзенштейна и «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, картины Ромма и Юткевича.

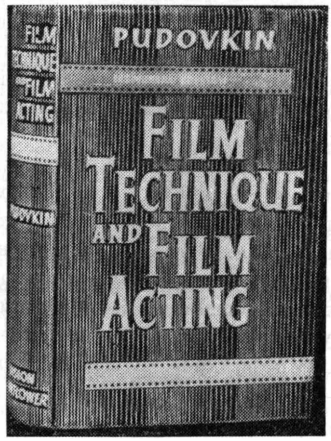
С самого начала самостоятельной работы Пудовкин пошел по пути поисков, не оглядываясь на мнимые или подлинные успехи своих предшественников.

Ожидание неожиданного — вот что характеризовало психологическое состояние Пудовкина всегда, снимал ли он очередной фильм или только готовился к новой работе.

Открытие для него начиналось с самого подхода к теме — тема рассматривалась им не как логический толчок, мотив, а как структурный элемент, как живое образное начало, которое вызывает ассоциации, будит фантазию. Его замыслы были по существу своему полемичны, он как бы втягивался в споры о сущности и задачах искусства и о проблемах, трактуемых в художественных произведениях.

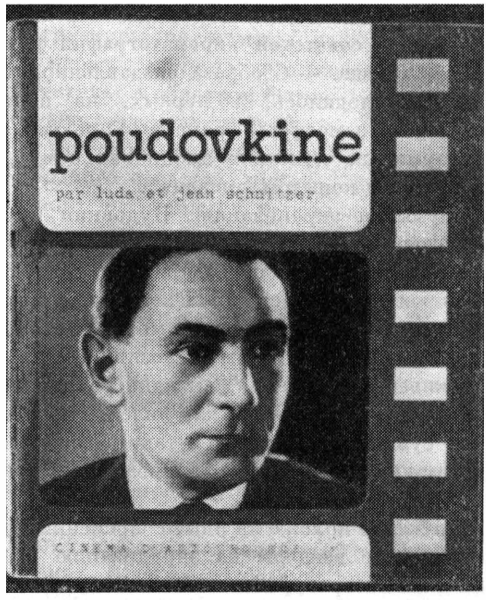
Фильм Пудовкина об условных рефлексах





«Механика головного мозга» обычно рассматривается как преддверие его настоящей жизни в искусстве. Даже в титрах картины сказано не «постановка такого-то», а «кинематографическое оформление таких-то» (сам Пудовкин считал своей первой самостоятельной картиной «Мать»).

Однако фильм «Механика головного мозга» был поставлен до того, как появилось систематическое изложение теории условных рефлексов в книге И. Павлова «Лекции о работе больших полушарий головного мозга», и сам в известной мере отражал процесс формирования научной мысли. Пудовкин рассказывал, что он попросил научного консультанта картины профессора Д. С. Фурсикова поставить для съемки эксперимент, который в научной лаборатории еще не проводился; речь шла об использовании в качестве примера точного, безусловного рефлекса у человека сокращения зрачка, фиксируемого киноаппаратом при его приближении к глазу. Эксперимент был проведен и снят.



Картина не просто иллюстрировала отстоявшиеся научные понятия. Она рассказывала о том, что еще проверялось и подтверждалось самим научным опытом, что служило предметом дискуссии среди ученых, что не вылилось еще в окончательные формы.

Современное научно-популярное кино в картинах Ф. Соболева и других режиссеров достигло внушительных результатов в раскрытии средствами кино хода эксперимента, развития мысли исследователя. Авторы ставят своей задачей не только информировать зрителя о достигнутом наукой, но и одновременно рассказывать о том, что тревожит научную мысль, что еще до конца не разрешено практикой. Поэтому, когда мы смотрим такие фильмы, как «Семь шагов за горизонт», «Язык животных», «Я и другие», мы чувствуем себя не слушателями популярной лекции, а как бы участниками развертывающейся на экране борьбы за научную истину.

Первый опыт в этом направлении осуществил Пудовкин в «Механике головного мозга».

Другой пример. И до Пудовкина экранизировалась «Мать» Горького. История экранизаций классической литературы была к моменту постановки фильма Пудовкина уже длинной, изобиловала ошибками и невероятными опрощениями. На основе крылатой литературы, увы, не возникало крылатого киноискусства. Не потому только, что мастера кино не осознавали в достаточной степени самостоятельность языка экрана, но и потому, что не проявляли своей самобытности как художники. Создавалось впечатление, что многим авторам экранизаций нечего было сказать зрителю, и они ограничивали свою функцию клишированием внешнего хода сюжета повести или пьесы. Следствие этого — безэмоциональность, безóбразность кинематографического повествования. Оно не было картинным в истинно художественном значении этого слова.

Для Пудовкина будущий фильм начался не с умозрительной формулы, а с живого впечатления, выявляющего внутренние, существенные движения замысла писателя.

«Может быть, это будет непонятно, но вы знаете, с чего началась во мне «Мать»? — говорил Пудовкин, обращаясь к своим товари-

щам на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии в январе 1935 года. — С образа раздавленной матери! Все сходилось, во-первых, на общем ощущении атмосферы романа Горького и, во-вторых, на конечном эмоциональном ударе: мать под копытом лощади»*.

Задумывая экранизацию, Пудовкин выражал свое личное отношение к первоисточнику и через это личное восприятие постигал объективную сущность произведения, его эмоциональный настрой. Да и не могло быть иначе: если режиссер не имеет позиции, если не переживает потрясения, вызванного произведением, его экранизация как явление искусства не существует. Именно о таком «сопереживании» кинематографиста и писателя и говорил Пудовкин.

Как это не похоже на иные современные упрощенческие взгляды на экранизацию классической литературы!

Молодые режиссеры-практиканты съемочной группы «Война и мир» в своих записках, опубликованных в печати, написали:

«Существует мнение: если режиссер берется за экранизацию какого-нибудь произведения, то он обязан увидеть его по-своему, так, как еще никто до него не видел. Многие утверждают, что в этом-то и заключается творческое прочтение автора. Мы, к сожалению, с этим не можем согласиться».

Молодые авторы искренне считают, что проявлять свой художественный взгляд на первоисточник — это значит «своевольничать», быть нескромным. С этой точки зрения они подвергают сомнению даже самые интересные, самостоятельные театральные и кинематографические интерпретации «Гамлета».

«Существует у нас, например, охлопковский «Гамлет» — его поставил Охлопков. Существует козинцевский «Гамлет» — его поставил Козинцев. И есть шекспировский «Гамлет» — его написал Шекспир. Какому «Гамлету» отдать предпочтение? Нам кажется, шекспировскому».

Авторы этих строк, по-видимому, наивно полагали, что у Сергея Бондарчука, постановщика «Войны и мира» — фильма, на котором работали молодые практиканты, — не было своего отношения к роману Толстого, собственного представления о творческой сущности экранизации.

Мы бы не останавливались на этих ученических рассуждениях, если бы они не отражали определенную тенденцию в отношении к экранизации как к обезличенному процессу. Результатом такого понимания «союза литературы и кино» и являются экранизации неполноценные, бесстрастные, схватывающие лишь визуальную поверхность первоисточника. Поэтому некоторые экранизации и являются ничем иным, как подобием комиксов.

Кстати, Горький считал правомерным самостоятельное прочтение литературного первоисточника. В архиве хранится письменное согласие Горького на постановку фильма «Дело с застежками» (режиссер А. С. Хохлова), в котором как раз проявилась самостоятельность творческого мышления постановщика.

Один из руководителей киностудии «Межрабпом-Русь», где ставился фильм Пудовкина «Мать», М. Н. Алейников, рассказывал мне, что до начала съемок он послал сценарий Натана Зархи на отзыв Горькому. Как известно, сюжет сценария сильно отличался от повести. Отказа не последовало, Горький не стал препятствовать опыту молодых кинематографистов. Это тоже неплохой урок некоторым современным экранизаторам, которые больше всего пекутся о буквалистском сходстве фильма с литературным произведением.

Образ «раздавленной матери», о котором говорил Пудовкин, — это не только зрительный образ, отражающий отдельный момент борьбы, но и ключ к драматургическому построению кинопроизведения. Образ Ниловны в сценарии и фильме, в отличие от повести, представал в трагедийных испытаниях характера. Ниловна у Зархи и Пудовкина совершала невольное предательство (пришедшим в дом жандармам она, не подозревая последствий, указала место, где ее сын хранил оружие). Пройдя через это потрясение, Ниловна находит свой путь к революции.

* В. Пудовкин. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 267.

Тему невольного предательства Зархи и Пудовкин разрабатывают и в следующей картине — «Конец Санкт-Петербурга». Приходящий из деревни в город парень так же неосознанно выдает своих товарищей и так же, пройдя через это, становится революционным бойцом.

Через несколько лет, работая над фильмом «Дезертир», Пудовкин снова ставит в центр внимания человека, который в острый момент классовых столкновений уходит от борьбы, но в конце концов находит в себе силы, чтобы вновь вернуться в строй.

Эта общая для ряда произведений Пудовкина психологическая проблема решается с глубокой верой в человека, в силу революции, способной воспитывать, закалять, просвещать.

Такая позиция позволяла раскрывать характеры в движении, в противоречиях, во внутренних и внешних конфликтах.

Н. Зархи писал:

«Я стремлюсь строить сценарий, исходя из максимальных драматических противоречий — столкновения большого события общественного значения — забастовки, стачки, войны, революции и так далее, со сложнейшей противоречивой коллизией в жизни персонажа, строить так, чтобы это событие, создавая поворотный момент, переломный этап в жизни персонажа, заставило его «снять» старую линию жизнеотношений и обнаружить другое, новое качество. Отсюда вытекают соответственные требования и к структуре сценария и к методу построения образа, персонажа»*.

Н. Зархи употребляет термин «структура», Пудовкин — «целостность».

Фильм «Мать» осуществлялся Зархи, Пудовкиным и Головней в ключе, единственно возможном для данного замысла.

Каждая структура (целостность) индивидуально неповторима. В каждом фильме она открывается заново, обновляется.

Стереотип и творчество Пудовкина — понятия взаимоисключающие.

Структура не «накладывается» на тему, а с первого момента возникновения замысла существует в образном бытии. Каждый фильм содержит элемент творческого эксперимента, лабораторной проверки того или иного выразительного средства, приема, нового и органичного для замысла в реальных условиях процесса создания фильма. Иногда опыт удавался полностью на всем пространстве эстетической протяженности произведения, иногда — частично (например, «крупный план времени» в картине «Простой случай), иногда не приносил результатов. Но самый дух поиска, встревоженности присущ всему, что сделал Пудовкин.

Как отличается строй фильма «Потомок Чингис-хана» от предыдущих работ Пудовкина!

В основе картин Пудовкина, снятых до «Потомка», лежал подлинный жизненный материал. В «Матери» рассказывается о событиях 1905 года, в «Конце Санкт-Петербурга» — история прихода крестьянского парня в революцию. В «Механике головного мозга» анализируется научный эксперимент известного ученого.

А «Потомок Чингис-хана» строится на условной, исключительной ситуации: возведение английскими колонизаторами на монгольский престол мнимого потомка Чингис-хана для укрепления своего господства.

Однако соблазн создания эффектного эксцентрического романтического приключенческого фильма не увлек Пудовкина. Условность, некоторую сюжетную надуманность основной ситуации Пудовкин «снял» достоверностью характеристики событий, атмосферы, в которой развертывалось действие: обстановка гражданской войны, реальность действий партизанского отряда, бойцом которого был «потомок», конкретность действий колонизаторов, скупающих за бесценок у охотников драгоценные меха. В этой социальной реальности растворялись элементы литературной условности сюжета, он приобрел иное звучание, видоизменяясь, становился звеном эпического повествования.

Мы сейчас много говорим о достоверности, как о самоновейшей особенности современно-

* Сб. «Вопросы кинодраматургии». Выпуск III. М., «Искусство», 1969, стр. 356.

го кино. Вот где она предстает с поражающей силой образного звучания — в «Потомке Чингис-хана», поставленном более сорока лет назад!

Навсегда вошли в историю кинематографа знаменитые пейзажи монгольских степей, снятые рельефно, выразительно и вместе с тем — документально точно. Передана даже бесцветность неба, бесконечность уходящих к горизонту барханов и холмов. Песчаная буря, символизирующая бунт монгольского народа против колонизаторов, даже дала повод переименовать фильм: в зарубежном прокате он стал называться «Буря над Азией».

И все же самое поразительное в картине — это лица скотоводов, охотников, партизан. Можно многое сказать о выразительности каждого из них, о том, как много видишь в каждой морщине, взгляде, движении рук. Они еще потому так впечатляют, что даются в системе образных сочетаний, в соединении пауз и стремительных движений, в смене ритмов. Показательна в этом смысле сцена, когда герой картины Баир пытается продать ценнейший мех. Скупщик назначает низкую цену; охотники возмущены. Монтаж кадров таков: лицо Баира, лица скупщиков, лица охотников. Каждое выражает свое, неповторимое. А в целом создается атмосфера неотвратимо нарастающего конфликта, прямой схватки. Статичные кадры действенны. Динамичность статики — во вспыхнувшем социальном столкновении. Именно эта образная логика делает молчащие кадры говорящими, разящими.

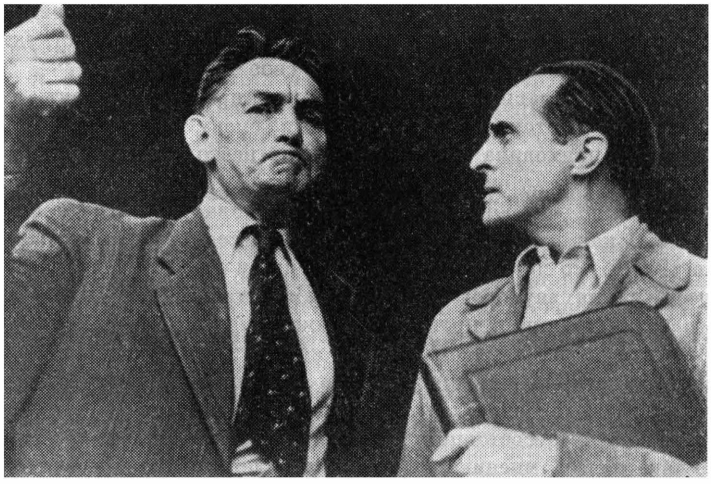
Полным непониманием сущности замечательной, истинно выдающейся работы Пудовкина можно объяснить создание на «Мосфильме» в 1949 году так называемого звукового варианта «Потомка Чингис-хана». Зрелище удивительное: на вступительных кадрах звучит бесцветный, прямолинейный текст, объясняющий зрителю сущность и значение будущего действия. Главный художественный просчет даже не в этом, а в том, что в уста героев, выразительность которых — в молчании, вложены слова, противоречащие и их национальному характеру и характеру фильма. Ошибка заключается и в полной неприемлемости содержания придуманных реплик и в тональности их произнесения — нельзя забывать, что голос — это тоже своеобразное «действующее лицо»! При помощи подобных звуковых «операций» разрушилась образная структура произведения. Мне кажется, что настало время «положить на полку» звуковой вариант и выпустить «Потомок Чингис-хана» в его первозданном виде.

Фильм «Простой случай» считается неудачей Пудовкина. Действительно, он лишен органического единства. Колебания режиссера и разноречивость критики сценария и первой редакции картины привели к известной «лоскутности» ее окончательной редакции. И все же даже сегодня, по прошествии сорока лет, в ней ощущается темперамент первооткрывателя. Но не столько в использовании цайтлупы для того, чтобы показать в «крупном плане времени», как растет трава, как падают капли дождя (хотя и это ценно!), сколько в рассказе об эволюции отношений красного командира Лангового с его женой, в сопоставлениях конфликтов мирного времени с совсем недавним прошлым — боевыми днями на фронтах гражданской войны.

Сдержанность интонации, целомудрие, чистота — вот что отличает этот рассказ. Приведу только один пример. Жена Лангового Маша, находящаяся в отъезде, получает от мужа письмо. Она ждет радостных вестей. И те, кто доставил письмо, тоже хотят радоваться вместе с Машей. Последовательно показываются лицо Маши и лица деревенских жителей. Маша медленно открывает письмо. Читает. Узнает, что Ланговой ушел от нее. Внешне — никаких проявлений чувств. Ни слова не сказано. Но люди понимают, ощущают: произошло что-то серьезное. Пауза. Медленно расходятся. Маша одна. Рвет письмо. И после этого — переход к войне...

Сценарий А. Ржешевского — явление сложное и незаурядное. Стихия Ржешевского — эпос. Он хотел, чтобы герои его сценариев были монументальны, чтобы в их психологическом облике отражались сила, самобытность, величие нашей революции. Его сценарии отличались остротой и актуальностью проблем,

В. Пудовкин и Рене Клер. 1951



темпераментом, неожиданностью образных решений, чем и привлекали внимание Н. Шенгелая, Пудовкина, Эйзенштейна и других режиссеров.

Но в литературной форме Ржешевский часто грешил размашистостью стиля, небрежностью. Исключения не составляет и его сценарий для Пудовкина.

Стилистика сценария «Очень хорошо живется», по которому поставлен фильм «Простой случай», — выспренная.

«...Когда над торжественной, как будто кованой землей пробуждается рассвет...

На какой-то изумительной, столбовой широкой дороге...

Стоял усталый, измученный пришедший человек...

Замечательный человек...

...и усталый, удивительно улыбнулся...»

Таким стилевым характеристикам режиссер предпочел в сцене получения Машей письма недоговоренность, сдержанность, простоту.

Лирическая интонация рассказа о психологических тонкостях и сложностях отношений в соединении с эпичностью — одно из проявлений того нового понимания современной темы и современного героя, которое в удавшихся эпизодах фильма «Простой случай» продемонстрировал Пудовкин.

●

Образность для Пудовкина была изначальна, она возникала вместе с появлением первых впечатлений, ощущений, контуров характеров, обстоятельств и, развиваясь, находила свое воплощение во всем, что влияло на восприятие. Даже количество кадров в картине для режиссера было категорией эстетической. Ведь не случайно в фильме «Дезертир» неслыханно большое количество кадров — около трех тысяч! Даже в «Александре Невском», считавшемся очень «раздробленной» картиной, содержится немногим более тысячи кадров.

Задумывая фильм «Дезертир», Пудовкин разрушал ходячее представление о звуковом кино, как о варианте театра. Режиссер был убежден, что с появлением звука кинематограф не прощается с гармонией монтажного мышления, что можно найти такие сочетания звука и изображения, которые составят новое монтажное единство, воздействующее на зрителя. В пылу полемики, желая отмежеваться от скучных иллюстраторов, Пудовкин говорил, что звуковой фильм должен «нападать» на зрителя. В этих острых полемических преувеличениях, вспышках темперамента, как и в своих логически стройных, глубоких исследованиях, Пудовкин исходил из строго оптимистической концепции, суть которой в глу-

бокой вере в будущность звукового фильма. Для очень многих, от Чарли Чаплина до Виктора Шкловского, появление звука в свое время означало трагическое расставание с прекрасным, неповторимым немым кино, на смену которому приходила «поющая книга», нечто тяжеловесное, убивающее метафоричность, поэтичность «старого» молодого искусства. (Позже, как известно, эти опасения рассеялись, и те, кто сомневался в правомерности существования звукового фильма, сами стали его созидателями и пропагандистами.)

Пудовкин же с самого начала исходил из другого взгляда на звуковое кино. В одном из интервью он сказал, что немой кинематограф дошел до состояния кризиса. Звуковой фильм, по его мнению, не обрывал взлетное движение поэтического немого кино, а выводил его из тупика. Это во многом объясняет тот энтузиазм, с которым Пудовкин ринулся в экспериментальную стихию звукового кинематографа. Объясняет, в частности, и то, что в «Дезертире» режиссер осознанно строил такой монтажный образ всего прозведения, который впитывал традиции немого кино и в то же время делал шаг в неизведанное. К сожалению, как это иногда бывает в экспериментальных работах, в фильме «Дезертир» не было той внутренней свободы движения событий, отношений между персонажами, какой хотелось бы достичь. На этой картине лежал отпечаток рационализма, заданности — в драматургической структуре и в окончательной монтажной форме.

Дробление картины на три тысячи единиц-кадров, однако, нельзя объяснить только особенностями поэтики и стилистики. Детализируя повествование, авторы стремились подробнее рассмотреть действительность Германии в годы нарастания фашистской опасности, проследить путь героя — от «нейтрализма» в отношении к жизни до активного участия в ней, противопоставить действительность капиталистической страны и Советского Союза не только в очевидных контрастах, но и в реальности живых подробностей.

Со всех точек зрения три тысячи кадров «Дезертира» — это не техническая категория, а законченное воплощение всей идейной, образной структуры произведения.

●

Говорят, что фильмы быстро устаревают. Эту мысль подтверждают многими убедительными примерами. И все же вопрос не так однозначен.

Прежде всего неверно считать, будто немой кинематограф как эстетическая система умер. Высшие его достижения остаются неувядающими. Немые фильмы Эйзенштейна, Чаплина, Пудовкина по-прежнему выходят на мировые экраны и живут в сознании народов.

Случается, что картины, которые считались вышедшими в тираж, похороненными временем, выпущенные в прокат заново, воспринимаются как современные, поставленные сегодня. Так произошло, например, с картиной А. Медведкина «Счастье». Критикой она вновь была поставлена в тот же ряд, где стоят такие шедевры, как «Броненосец «Потемкин», «Чапаев», как это и было при ее первом появлении на экране в середине 30-х годов.

Лучшие немые картины Пудовкина и все его теоретические работы в полную силу «звучат» и в наши дни. Индийский критик Б. Д. Гарги написал:

«Пудовкин — пророк кинематографии».

Все, что сделал Пудовкин, «зовет нас сегодня вперед и, может быть, еще значительнее звучит его призыв ныне».

Итальянец Чезаре Дзаваттини сказал:

«Пудовкин для нас, итальянцев, не только великий режиссер. Пудовкин для нас означает кинематограф».

По мнению англичанина Айвора Монтегю, со смертью Пудовкина «Россия потеряла гения экрана»*.

Чем можно объяснить устойчивость воздействия, классичность ряда произведений Пудовкина? Какие тенденции, черты образной структуры его фильмов делают их для нас современными? Какие сниженные, ограничивающие искусство критерии они отвергают?

Остановлюсь на двух моментах — на в и з у а л ь н о й в ы р а з и т е л ь н о с т и

* «Всеволод Пудовкин». Госфильмофонд. М., 1968, стр. 3.

фильма и на его способности воплощать о б о б щ е н н ы е образы.

Говоря о фильмах 20-х годов, в том числе и о картинах Пудовкина, оператор А. Головня отмечал:

«Кинематографическое изображение из средства ф и к с а ц и и превращалось в средство в ы р а ж е н и я художественного образа»*.

Это качество кинематографического изображения А. Головня непосредственно связывает с содержанием, с тем, что молодые кинематографисты искали новые формы для достоверного, убедительного, правдивого выражения новой т е м а т и к и и н о в о г о материала.

Сепаратные операторские поиски, гипертрофия изобразительности во что бы то ни стало не могут принести устойчивого результата и передать глубинные движения замысла.

Внешняя фактура, изобразительная пластика только тогда передают внутреннюю динамику образов, развитие художественной идеи, когда они органичны.

Возврат к репортажности, фотографичности первых кинематографических съемок не всегда оправдан и сам по себе недостаточен.

Между тем в последнее время резкое повышение чувствительности пленки, способной фиксировать объект в крайне жестких, аскетических световых режимах, поразительный прогресс телеоптики создал у иных кинематографистов иллюзию, будто сущность современного кино состоит только в фиксации «потока» жизни или в необычности операторских композиций. Многие кадры и эпизоды таких картин, как «Я — Куба», «Вечер накануне Ивана Купалы» и других, свидетельствуют о невозможности, несостоятельности попыток исключительно пластической интерпретации темы, содержания фильма.

В зарубежной критике односторонние изобразительные решения называют «операторским кино» в связи с тем, что такие фильмы нередко создаются бывшими операторами, ставшими режиссерами. Польский критик Мария Корнатовска в статье «Время камеры», отмечая некоторые достижения «операторского кино», главным образом в сфере формальной, подчеркивает следующее:

«Как явление, однако, операторское кино, в своей массе — это свидетельство серьезного кризиса содержания. Большинству художников, создавших фильмы великолепных съемок, нечего сказать... и они пытаются довольно удачно заслониться фиговым листком технической виртуозности»*.

Совершенно справедливо Корнатовска считает ошибочным то, что «внешнее наблюдение новой действительности происходит на стадии съемок и монтажа, а не в области сценария, фабулы, образов и т. д.»**.

Эстетизация изобразительности перекликается с теоретическими изысканиями Кракауэра и Базена, носившими явно агрессивный характер. В ставке на «физическую реальность» изображения, независимого от цели, деидеологизированного, они усматривали сущность происходящих в кино процессов, будущее искусства экрана. Автор произведения освобождался ими от необходимости интерпретировать изображение.

Нельзя не согласиться с соотечественником Корнатовской Болеславом Михалеком, который по этому поводу высказался так:

«Кинематограф — хотим мы этого или не хотим — регистрирует действительность, фиксирует внешний облик мира. Но значит ли это, что в киноискусстве нет места для творческой интерпретации этой действительности художником? Конечно, не значит. Однако творческая интерпретация должна оставаться в пределах, поддающихся физическим критериям проверки. В свете социологической, психологической и художественной эволюции нашей цивилизации другая роль для киноискусства невозможна»***.

Одним из родоначальников истинно творческого понимания визуальной природы кинематографа и был Пудовкин. Он никогда не противопоставлял сценарий пластическо-

---

* А. Д. Г о л о в н я. Мастерство кинооператора. М., «Искусство», 1965, стр. 11.

* Еженедельник «Культура», Варшава, 1970, 6 сентября, стр. 7.

** Т а м ж е.

*** Б о л е с л а в М и х а л е к. Заметки о польском кино. М., «Искусство», 1964, стр. 27.

му облику фильма, монтажные истоки искал в драматургической структуре произведения. Он сам писал сценарии и, кроме того, был теоретиком сценария. Широко известна его книга «Киносценарий». Будучи человеком широкого социального и эстетического кругозора, Пудовкин считал союз кинематографа с литературой законом своей жизни в искусстве. Он писал (о фильме «Мать»):

«...Меня не стесняло обязательство точно воспроизвести ранее написанный текст; передо мной открылось широкое поле для самостоятельного творчества. Я впервые столкнулся с неисчерпаемым богатством человеческих лиц, их разные облики определялись разными профессиями и разными характерами»*.

Социальная содержательность и идейная целенаправленность визуального среза кинопроизведения — один из источников стойкости эстетического воздействия выдающихся фильмов Пудовкина.

Так понятая визуальная выразительность стала для Пудовкина детонатором поэтической образности, смелых и неожиданных художественных обобщений.

Картина «Конец Санкт-Петербурга» начинается титрами «Новгородские... Пензенские... Тверские...». Обычные надписи? Да, обычные, но и — необычные: они говорят зрителю, что речь в картине пойдет не только об Иване, об имярек персонаже, но о социальном движении. В такой детали, как надпись, как и во всем строе драматургии и режиссуры фильма ощущается эпический характер повествования.

Задумывался фильм как история северной столицы России, замысел возник под впечатлением «Медного всадника» Пушкина. Масштабы замысла менялись в ходе работы, сюжет становился все более концентрированным, события — локальными, но по-прежнему во всем чувствовался эпический масштаб первоначальных намерений. Диалектика этой эволюции заключалась, как мне представляется, в том, что «личный» сюжет (вовлечение героя в революционную борьбу) получился истинно эпическим, масштабы замысла передавались именно через биографию персонажа, а не (как предполагалось вначале) посредством обзора разных этапов истории столицы. Фильм, вмещенный в одну серию, фактически содержит тот эмоциональный и социальный запал, с которым художники приступали к многосерийному произведению.

Сопоставим с этим другие факты из истории кино. «Стачка» Эйзенштейна задумывалась как часть цикла фильмов из истории борьбы большевистской партии против самодержавия. «Октябрь» тоже предполагалось снять в нескольких сериях. Эпическое, поэтическое начала были заложены уже в первых движениях мысли художников. Недаром Пудовкин считал, что кино ближе к роману, чем к драме, язык художественных обобщений был ему дорог и близок. Своими лучшими произведениями Пудовкин напоминает нам, что в фильмах о современности (а не только на историческом материале) надо искать поэтическую образность, художественные о б о б щ е н и я.

Обобщения требуют целостности мышления. Таланта социальной восприимчивости. Чувства современности. Одержимости своим искусством. Способности воплощать идейное содержание в каждом атоме произведения.

Односторонни суждения тех западных критиков, которые ограничивают вклад Пудовкина в науку о кино монтажом. В своих неувядающих работах «Киносценарий», «Кинорежиссер и киноматериал», «Актер в фильме», «О монтаже», «Работа актера в кино и «система» Станиславского» и других он рассматривает искусство кино как целостность (в связи со смежными искусствами и литературой) и режиссуру как систему эстетического мышления и творческой деятельности — в их динамике. Теория для Пудовкина — это продолжение творческой работы и один из стимулов для художественных поисков и открытий.

Достигая гармонии замысла и его воплощения, он создавал произведения, живые и сегодня. Фильмы, книги, жизнь борца-коммуниста Пудовкина принадлежат сегодняшнему искусству кино, обращены в будущее.

* В. П у д о в к и н. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 43.

Параметры наследия

М. Власов

1928 год. Три молодых режиссера «в порядке товарищеской встречи» собрались, чтобы «справить» премьеру фильма. Несмотря на молодость, каждый успел уже снять по две-три картины. И каких! «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Арсенал»! «Между монтажной комнатой и просмотровой будкой, — вспоминал об этой встрече С. Эйзенштейн много лет спустя,— сооружено подобие стола. Минеральные воды и какие-то бутерброды. Горячие, но короткие реплики друг другу по волнующим проблемам кино... Необъятность творческих перспектив нового искусства впереди... Великие мастера культуры позади... И как сейчас на карнавалах надевают маски, опьяненные удивительным искусством, в котором они работают, три молодых режиссера разыгрывают между собой личины великанов прошлого. Мне выпадает Леонардо, Довженко — Микеланджело. И, яростно размахивая руками, Пудовкин претендует на Рафаэля»*.

В этом озорном, шутливом «разыгрывании личин» — «ощущение молодости и творческой насыщенности нового Ренессанса» — зрелого расцвета революционного киноискусства 20-х годов. Творчество этих молодых корифеев советского кино вдохновлялось общей целью — запечатлеть средствами нового искусства победоносную социалистическую революцию как величайший акт исторического творчества масс под руководством пролетариата и его партии. Захваченные грандиозностью масштабов революционных преобразований, огромностью ее гуманистического смысла, они ощущали себя счастливыми ее свидетелями и участниками и хотели быть — и были — не хроникерами, а восторженными поэтами революции. В этом они были едины.

Однако единство это воплощалось в неповторимой творческой индивидуальности каждого, выраженной с редкой отчетливостью уже в первых больших экранных работах. Они были сходны и различны, как сходны и различны титаны Возрождения, великие тени которых они столь дерзко потревожили во время дружеского «пикника».

Эйзенштейн видел в революции прежде всего могучую поступь революционной массы и с помощью открытой им системы киновыразительности запечатлел в своих фильмах образ народа в его движении на пути к политической победе. Довженко в своих лиро-эпических экранных поэмах воспел революцию как воплощение вековых чаяний народа о справедливой и счастливой жизни — отсюда символическая обобщенность его героев, близкая поэтике фольклора, поэтике украинских дум и песен.

Пудовкин увидел в революции животворную силу, которая дает возможность человеку осознать себя Человеком. Герои его фильмов 20-х годов — вначале безропотно покорные, подавленные, беззащитные перед лицом социального зла, логикой жизни, классовой борьбы, — вовлеченные в лагерь революции, обретают здесь окрыляющее чувство личной сопричастности к силе и правде класса, массы, народа, познают счастье духовного раскрепощения. Специфичность художнического аспекта в подходе к теме революции, своеобразие образных систем определялись особенностями характеров, темпераментов и, конечно, особенностями той сферы культурных ценностей прошлого, которая новаторски наследовалась каждым из этих мастеров.

Воспоминания С. Эйзенштейна о «пикнике» очень живо воссоздают атмосферу времени, характер мировосприятия молодых художников революционного кино. Думается, что в процитированном выше фрагменте воспоминаний есть все же неточность: Пудовкин должен был «претендовать» на Микеланджело! Посетив много лет спустя, в 1951 году, Рим и Флоренцию, Пудовкин в темпераментной, заражающей авторской увлеченностью и убежденностью статье писал: «У Микеланджело все насыщено полнотой реальной жизни. Мускулы написанных им тел — это не только

*С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи. М., «Искусство», 1956, стр. 123.

прекрасные формы, это живая, действующая или готовая к немедленному действию сила мышц, напитанных движущейся кровью. Любая голова, лицо, взгляд, созданные этим художником, живут, говорят, действуют... Сейчас же после Микеланджело трудно, а для меня почти невозможно, смотреть картины Рафаэля. Конечно, талант Рафаэля велик. Великолепны его краски, безукоризненна композиционная стройность, изысканно красивы позы тщательно выписанных фигур, но все это лишено силы, мяса, крови, той физической энергии, без которой немыслим человек, хозяин земли, борющийся и побеждающий, без которой немыслимо, в конце концов, изображение всего окружающего мира, если мы хотим овладевать им и его законами, а не превращать его в предмет безразличного созерцания»*. Пудовкина восхищало также гениальное умение великого реалиста «соединять тончайшую проработку деталей, создающих полностью живой и полностью индивидуальный образ, с широким обобщением, делающим его работы понятными и близкими буквально каждому»**.

Здесь, по сути дела, сконцентрирована суть эстетической программы самого Пудовкина, которая в главных своих чертах была не только осмыслена и высказана, но и реализована в его фильмах «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана».

Художник-новатор, он не испытал искушения «зряшнего» отрицания опыта классического искусства — этой столь распространенной среди кинематографической молодежи той поры болезни, причины которой коренились и в ошибочных эстетических концепциях Пролеткульта, и в непомерно ревностной заботе о «чистоте» кино, якобы категорически исключавшей возможность каких бы то ни было «прививок» на древо юного, только начинавшего осознавать свои возможности искусства.

Кинематографическое новаторство Пудовкина вдохновлялось могучими традициями реалистического искусства и прежде всего опытом Льва Толстого и К. С. Станиславского. Самым ценным в этом опыте для Пудовкина было «огромное внимание к окружающей действительности, к каждому ее явлению, вплоть до разбора мельчайших деталей, и одновременно гениальная способность ни на секунду не упускать главного, «сквозного», того, что делает явление живым и развивающимся, что органично связывает воедино любую деталь с общим ходом целого*.

В. Б. Шкловский заметил как-то по поводу образа Ниловны в фильме «Мать»: «В дальнем и глубоком плане мать — это Россия, это народ, приходящий к революции». Подобные «дальние и глубокие планы» «прочитываются» и в других героях Пудовкина. Но и Ниловна, и Павел, и крестьянский парень из «Конца Санкт-Петербурга», и молодой монгол в «Потомке Чингис-хана» воспринимаются прежде всего как живые, во плоти и крови, характеры, впечатляющие обостренным драматизмом своих личных судеб, напряженной пульсацией своей взыскующей правды мысли, обжигающим пламенем искренних человеческих эмоций. По справедливому замечанию Пудовкина, даже лишенный имени Парень в «Конце Санкт-Петербурга» ни в едином кадре «не изображал «представителя народа»... не произнес ни одной фразы, звучащей как общий лозунг».

Живые, во плоти и крови, люди действуют у Пудовкина в столь же живой, пластически выразительной, почти «осязаемой» среде.

Переплетение, параллельность, контраст личной судьбы героя с образами среды — природной, бытовой, производственной — именно здесь высекается искра поэтического обобщения, помогая постичь «дальние и глубокие планы» образов Пудовкина. Таковы ставшие классическими сопоставления ледохода-демонстрации в «Матери», бешеного ажиотажа биржи и окопов империалистической бойни в «Конце Санкт-Петербурга», бури и неудержимого полета конницы в «Потомке Чингис-хана», или, наконец, ледяной чопорности дворцовых залов и подвижности,

* В. Пудовкин. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 372—374.
** Там же, стр. 379.

* В. Пудовкин. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 211.

импульсивности Суворова, его выразительных, сверкающих умом и сарказмом глаз.

В статье, посвященной фильму «Мать», М. Ромм кратко и точно сформулировал самую суть того «величайшего урока», который Пудовкин дал советскому кинематографу — «это видение огромного мира через человека»*. Открытие возможностей экрана — в действиях, мыслях, переживаниях человека, в драматических обстоятельствах личной судьбы выразить огромность мира в его историческом движении, — блестяще реализованных Пудовкиным уже в 20-е годы, было поистине гениальным. Молодое искусство предъявляло свои права на освоение той сферы действительности, которая в течение веков была прерогативой эпической литературы. Урок был усвоен, и последствия его проявляются по сей день.

...Исследователи творчества В. Пудовкина не раз отмечали стилистическую близость «Матери», «Конца Санкт-Петербурга» и «Потомка Чингис-хана» и их тематическое сходство: приход не просто рядового, но «темного», неразвитого в политическом отношении человека труда в революцию. Сам Пудовкин говорил, что три этих фильма «составляют цельный и законченный этап» его творческой жизни.

Но близость этих фильмов не исчерпывается тематической и стилевой общностью. Между ними существуют взаимосвязи, позволяющие рассматривать их как некую цельную художественную структуру. Три этих фильма последовательно отражают три важнейших этапа революции в ее историческом развитии: буржуазно-демократическая революция 1905 года — «пролог» Октября («Мать»), непосредственно предшествовавшая Октябрю первая мировая война и сам Октябрь 1917 года («Конец Санкт-Петербурга») и, наконец, разбуженное социалистической революцией в России национально-освободительное движение в Азии.

Герои «Матери» — рабочий-революционер и его мать, героем «Конца Санкт-Петербурга» становится крестьянин-бедняк, а в «Потомке...» — эксплуатируемый колонизаторами кочевник. Таким образом, Пудовкин дает не просто три варианта одной темы, а изображает историческое движение, развитие революции, фиксируя важнейшие ее этапы, акцентирует внимание на каждой из трех главных сил революционного движения. Перед нами как бы грандиозный, гигантский «триптих» о революции. Стройная, как будто бы заранее запланированная логика взаимосвязей между фильмами поддержана последовательностью жанрового решения. Если «левая» и «правая» части «триптиха» в жанровом отношении тяготеют к драме, то в центральной его части превалирует начало эпическое (эта жанровая последовательность выражена уже в названиях фильмов: «Мать» — «Конец Санкт-Петербурга» — «Потомок Чингис-хана»).

Конечно, структурная цельность «триптиха» возникла не вследствие заранее обдуманного плана. Тем более поразителен итог, свидетельствующий о цельности и целеустремленности художника. О пытливости его мысли, зорко анализирующей явления действительности, ставшие предметом его художественного исследования. О его честности и чувстве ответственности перед темой, которую он рассматривает как важную и интересную для миллионов людей.

Эти драгоценные качества художника были в высшей степени присущи Пудовкину. В 30—40-х годах Пудовкин создал цикл исторических картин: «Минин и Пожарский», «Суворов», «Адмирал Нахимов». Переход от экранного воплощения «живой, полной неожиданностей реальности», какой была для него тема революции, к материалу далекой истории, означавший необходимость углубиться в область по преимуществу кабинетной работы, научиться пользоваться услугами бутафорского цеха и т. п., был, по признанию художника, труден. Трудность этого перехода явственно сказалась на первой исторической картине.

Как известно, необходимость обращения художников к теме исторической была продиктована серьезными и вескими причинами. Эти патриотические фильмы призваны были участ-

* М. Ромм. Беседы о кино. М., «Искусство», 1964, стр. 27.

В. И. ПУДОВКИН — АКТЕР

«Мать». Полицейский офицер

«Конец Санкт-Петербурга». В. Пудовкин и В. Фогель. (Эпизод в фильм не вошел.)

вовать в духовном вооружении советских людей в преддверии неизбежной битвы с фашизмом. Для Пудовкина с его гражданской чуткостью, с его ощущением высокой общественной миссии экрана эта общественная потребность не могла не стать личной потребностью. Созданная им историческая трилогия, хотя и не обладала цельностью «триптиха» о революции, свидетельствует о последовательности Пудовкина, развивавшего свое искусство в новой тематической и жанровой сфере, но в прежнем направлении. На звуковом этапе кино Пудовкин продолжает поиски, связанные с постижением истории через образ-характер. По глубине проникновения в психологию человека, по высокой степени мастерства в воплощении на экране многомерного, неоднозначного противоречивого характера образ

«Иван Грозный». Юродивый

«Адмирал Нахимов». Князь Меньшиков

Суворова, созданный Н. Черкасовым, можно сопоставить разве лишь с образом Чапаева — Бабочкина. Система кинематографических средств у Пудовкина включает мастерство актера как непременный элемент, «удельный вес» искусства актера в этой системе значительно вырастает. Меняется во многом рисунок монтажа, камера А. Д. Головни становится более подвижной. Долгая панорама прохода Суворова перед «чудо-богатырями» свидетельствует о расширении палитры Пудовкина-кинематографиста, о появлении на ней новых красок, оттенков. Но основные «тона» этой палитры, позволявшие Пудовкину показывать картины «огромного мира через человека», по-прежнему дают возможность безошибочно угадать в создателе исторических фильмов автора «триптиха» о революции.

После фильмов, снятых в годы войны, среди которых наиболее «пудовкинским» оказался «Пир в Жирмунке» — короткометражная лента, где В. Пудовкину и А. Зуевой, снявшейся в роли старой русской крестьянки, удалось вылепить образ глубоко народный, по достоинству занимающий место в одном ряду с такими героями военных фильмов, как Прасковья Лукьяновна («Она защищает Родину») и Олена Костюк («Радуга»), — и картины о Жуковском, Пудовкин обратился к современной теме в «Возвращении Василия Бортникова». Эта последняя работа Пудовкина не должна быть забыта в истории советского кино. Фильм этот стал приметой и предвестием нового этапа в развитии нашего киноискусства с характерным для него пристальным интересом к сфере нравственных проблем, стремлением в личной судьбе героев увидеть отражение общественных закономерностей.

Роман Г. Николаевой «Жатва» и написанный на его основе Г. Николаевой и Е. Габриловичем сценарий, по свидетельству Пудовкина, увлекли его драматизмом личной судьбы героев, людей, по-настоящему любящих друг друга и разъединенных трагическим для них стечением обстоятельств. «Сверхвысокая температура» конфликта заставляет их какой-то отрезок времени жить предельно напряженной внутренней жизнью, просвечивая «словно лучами рентгена нутро человека». Пудовкин был убежден, что «самая глубокая драма, связанная только с личными переживаниями людей и оторванная от среды, от времени, может оказаться пустой мелодрамой, занимательной по форме и ничтожной по содержанию»*. Поэтому личная драма героев не изолируется в фильме Пудовкина от среды, от связей с окружающей действительностью. В нее включены, в ней находят отражение, определяют ее развитие и война с ее трагическими для миллионов людей последствиями, и дела и заботы колхоза, где живут и трудятся герои, и окружающие их люди, так или иначе причастные к судьбе главных героев. Работая над фильмом, Пудовкин вспоминал «Мать». И там в центре его художнического исследования была личная драма близких, родных людей — матери и сына-революционера, душевные потрясения, в которых раскрывались характеры, внутренние силы, возможности людей и, вместе с тем, — эпоха, революция.

Не все удалось Пудовкину в «Возвращении Василия Бортникова». Но глубина художественного анализа внутренней жизни героев, пластическая выразительность образов природы, «вовлекаемой» в драматические отношения людей, — все это свидетельствовало о мощи и зрелости реализма режиссера. Художник в ту пору — это ясно — стоял на пороге нового творческого этапа. От постижения революции и истории он пришел к теме социалистической современности. Сколько новаторских открытий, сколько шедевров мог бы принести этот этап, если бы внезапная смерть не прервала творческий путь Пудовкина!

У Горького есть определение художника как человека, умеющего разработать «свои личные субъективные впечатления, найти в них общезначимое — объективное и... дать своим представлениям свои формы». Мысль эта была близка и дорога Пудовкину — этим горьковским определением сущности истинного художника он предварил размышления о своем тридцатилетнем творческом пути в предельно искренней и мужественно честной статье «Как я стал режиссером».

Можно сказать, что смысл этой краткой, но емкой формулы был внутренней доминантой творчества Пудовкина, хотя, как он сам признавался, «умение найти объективное и общезначимое в своих личных переживаниях, мыслях и создаваемых воображением образах давалось с трудом»*.

Сложность задач, стоявших перед основоположниками советского киноискусства, усугублялась необходимостью вести новаторский поиск одновременно в двух направлениях — художественно осваивать новую революционную действительность и экспериментальным путем открывать возможности кино как искус-

* В. Пудовкин. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 356.

* В. Пудовкин. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 39.

ства, «изобретать» его азбуку и синтаксис.

Органическое сопряжение в пределах фильма, а то и в пределах целого творческого периода двух начал удавалось далеко не всем.

Пудовкин пришел в кино зрелым человеком, обладавшим сложившимися убеждениями и симпатиями.

Недолгое пребывание в мастерской Гардина позволило Пудовкину познать основы технологии кинематографа, практически освоить тот уровень его художественных возможностей, который в ту пору был достигнут. Фильм В. Гардина «Серп и молот» («В трудные дни»), где Пудовкин был сорежиссером и исполнителем главной роли, — первая попытка совсем еще молодого советского кино осмыслить эпоху гражданской войны. Художественный уровень фильма сравнительно высок, но это уровень описательного, во многом иллюстративного кинематографа. Это не могло удовлетворить Пудовкина, мечтавшего о кинематографе, которому под силу создание образов, соизмеримых с могучим реализмом Л. Толстого. Но такой кинематограф не мог возникнуть, опираясь на весьма ограниченную, скудную палитру выразительных средств, имевшихся тогда в распоряжении кинематографистов.

Последующие пять лет кинематографической учебы Пудовкин провел в мастерской Л. В. Кулешова, который последовательно и упрямо вел экспериментальную, теоретическую, практическую работу в области познания «языка» киноискусства, его специфики.

Кулешов, пишет Н. А. Лебедев, «определил основные отличия нового искусства от искусства сцены и сформулировал — пусть грубо и с большими неточностями — элементарные законы стилистики немого кино: значение монтажа как средства логического и ритмического строения фильма; значение композиции кадра; необходимость особых, отличных от театральных приемов игры актеров в кино... он первым в советской кинематографии объявил борьбу против кустарщины и дилетантизма в производстве фильмов»*.

Пудовкин усвоил и впитал все то ценное, что мог дать ему Кулешов в области познания основ стилистики и технологии фильма. Но он шагнул далеко вперед, творчески переосмыслив, углубив, обогатив опыт, полученный в мастерской Кулешова, для решения неизмеримо более сложных и ответственных художественных задач. Первая же его большая самостоятельная игровая картина стала, как и созданный несколько раньше «Броненосец «Потемкин», первенцем социалистического реализма в кино.

Этап чисто лабораторного, экспериментального исследования формальных возможностей киноискусства был пройден Пудовкиным в мастерской Кулешова, которая, в известном смысле, для создателя «Матери» стала тем же, чем для автора «Броненосца» были его экспериментальная работа в театре и «Стачка». Пудовкин, конечно, оставался экспериментатором и в каждом из последующих фильмов «триптиха», но эксперименты эти не обособлялись от идейного замысла, а служили более выразительному и глубокому его выявлению в образной ткани фильма.

Противоречивым в смысле органического слияния «личного субъективного» с «общезначимым объективным» был следующий этап в творчестве Пудовкина.

Уже к концу 20-х годов стали заметны признаки кризиса «поэтического кинематографа», который не был в состоянии с необходимой глубиной решать новые задачи, выдвинутые перед искусством стремительно развивавшейся социалистической действительностью.

Трудной проблемой для корифеев советского кино была проблема звукового фильма. Нетворческое, натуралистическое «озвучивание» фильмов грозило уничтожить все художественные завоевания немого кино и прежде всего — богатейшие выразительные возможности монтажа. Предложенный Пудовкиным, Эйзенштейном и Александровым в знаменитой «Заявке» выход, несомненно, содержал в себе очень ценное зерно истины, которое впоследствие проросло целой серией открытий выразительных возможностей звукового фильма. Но настоятельная рекомендация авторов

* Н. А. Лебедев. Очерк истории кино СССР. Немое кино (1918–1934). М., «Искусство», 1965, стр. 227.

«Заявки» направить преимущественные усилия режиссеров звукового кино на исследование сферы асинхронности, резкого несовпадения звука и изображения, игнорирование возможностей синхронности — все это воспринимается сегодня как отголосок бурных дискуссий, полемических изысканий, напряженных раздумий, свойственных советскому кино на рубеже 20—30-х годов.

В те годы Пудовкин со всей страстью и увлеченностью, на которые он был способен, отстаивал не бесспорные достоинства «эмоционального» сценария, экспериментировал с «крупным планом времени», углублялся в изучение различных вариантов сочетания звука и изображения и в этой увлеченности порой не всегда замечал, как «личное субъективное» затеняет «общезначимое объективное» — то, ради чего и ставился им фильм. Не случайно созданные Пудовкиным в эти годы и несколько позже фильмы «Простой случай», «Дезертир», «Победа» не обладают той цельностью и завершенностью, той ясностью, отчетливостью формы и содержания, которыми отличаются фильмы «триптиха» и такие звуковые его картины, как скажем, «Суворов». Лишь позже приходило сознание неудовлетворенности сделанным. «...Я хорошо помню все неудачи (их было гораздо больше, чем удач), помню все внутренние драмы, подчас очень тяжелые, и те усилия разума, воли и чувства, которые позволяли мне каждый раз выйти из неудачи обогащенным новым опытом и новыми силами для следующей постановки»*. Пудовкин в этом высказывании чрезмерно, несправедливо самокритичен. И удач в его творчестве было больше, да, в конце концов, арифметический подсчет в данном случае вообще неприемлем: одна удача художника бывает неизмеримо «весомее» всех его неудач, а иная «неудача» содержит в себе зерна таких открытий и прозрений, что становится ценнее десятка не вызывающих нареканий, но стандартных, робких «удач». И «Простой случай» и особенно «Дезертир» в этом отношении необыкновенно характерны — не только потому, что в том же «Дезертире» есть гениальные, истинно пудовкинские эпизоды, но и потому, что фильм этот — предвестник одного из интересных, развивающихся и в современном киноискусстве направлений, синтезирующих в игровом кино художественное и документальное начала.

Тем не менее Пудовкин искренне относил эти фильмы к числу своих неудач. И не мог иначе. Он считал, что искусство есть акт «коллективного познания действительности». Коллективного потому, разъяснял Пудовкин, «что произведение искусства начинает полностью существовать только тогда, когда результат индивидуальных усилий художника становится достоянием тех многих, для кого он свое произведение создал»*.

Он хотел создавать фильмы для миллионов и десятков миллионов людей и создавал их — «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга», «Пир в Жирмунке» и «Во имя Родины», «Суворов» и «Возвращение Василия Бортникова»...

●

Наследие В. И. Пудовкина включает не только поставленные им фильмы, но и систему его теоретических взглядов на природу киноискусства, его выразительные возможности, на его место в общественной жизни, цели и задачи. Теоретические взгляды Пудовкина складывались как осмысление собственной практики и опыта мастеров советского и зарубежного кино. Они изложены в широко известных у нас и за рубежом книгах «Кинорежиссер и киноматериал» (1926), «Киносценарий» (1926), «Актер в фильме» (1934), в стенограммах его публичных выступлений, в большом количестве статей.

Теоретические взгляды Пудовкина с течением времени, конечно, уточнялись, развивались, углублялись. Но сквозь все эти уточнения и углубления проглядывает приверженность Пудовкина некоторым основным, фундаментальным положениям. Уже в самой первой работе «О форме сценария», написанной в 1920 году, заключены зерна мыслей, которые Пудовкин будет последовательно отстаивать всю свою жизнь в своей теоретической и прак-

* В. Пудовкин Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 39.

* В. Пудовкин. Избранные статьи, М., «Искусство», 1955, стр. 109.

тической работе. В этом документе, представляющем собой текст, приготовленный для устного выступления перед гостями мастерской, обращает на себя внимание несколько очень существенных положений.

«Мы имеем смелость заявить, — пишет молодой Пудовкин, — что кинематограф — искусство, и подходим к нему как к искусству, которое не терпит «авось» и «как-нибудь»*.

Обращает на себя внимание и полное согласие с тем, что первоосновой фильма является литературный замысел. Пудовкин критически относится к распространенной тогда форме киносценария, где автор давал лишь самую общую схему действия.

Плодотворна мысль и о коллективном характере кинотворчества. И все это писалось еще в пору учебы у Гардина. Поступая в мастерскую Кулешова, Пудовкин, таким образом, вовсе не был неофитом, совершенно неискушенным в кино и не имевшим по отношению к кинематографу своих взглядов. Но, конечно, влияние Кулешова на формирование кинематографической теории Пудовкина было велико.

В статье «Время в кинематографе» (1923) и книгах «Киносценарий», «Кинорежиссер и киноматериал» идеи Кулешова несомненно нашли отражение. Но учение Кулешова Пудовкиным осмыслено, уточнено, скорректировано, и эти уточнения и коррекция настолько существенны, что сообщают многим положениям Кулешова новый смысл, новое качество. Внимательно вчитываясь в работы Пудовкина этих лет, нетрудно уловить их основной пафос — утверждение кинематографа и кинематографического монтажа как инструмента

* «Искусство кино», 1958, № 7, стр. 104.

В. Пудовкин у съемочной камеры

художественного познания жизни. «Кинематографический аппарат как бы беспрерывно, напряженно протискивается в самую г у щ у ж и з н и (разрядка моя. — *М. В.*), он старается проникнуть туда, куда никогда не попадет средний наблюдатель, поверхностно охватывающий скользящим взглядом окружающий его мир»*. Пудовкин восстает против «рабской фиксации явления», возникаюшей на экране в том случае, когда художник отказывается от активного осмысления жизни.

В процессе работы над фильмом, предваряя его монтажную склейку, утверждает Пудовкин, возникает необходимость анализа каждого реального явления, которое режиссер хочет использовать для съемки. Работа за монтажным столом — лишь завершение процесса познания художником действительности.

Уже в 1926 году Пудовкин осознает и формулирует колоссальные возможности монтажа не только как способа последовательного, логичного изложения действия (этот вид монтажа он называет «строящим»), но и как могучего орудия образного обобщения, управления «психикой зрителя». Это — «сопоставляющий» монтаж, с многочисленными разновидностями — контрастом, параллелизмом, уподоблением, одновременностью, лейтмотивом.

В большой статье, написанной в 40-х годах, определяя сущность монтажа «в самом общем виде как раскрытие внутренних связей, существующих в реальной действительности», Пудовкин устанавливает его родственность «со всяким процессом мышления в любой области», его генетическую связь с речью и мышлением. Он формулирует, обобщая свои многолетние наблюдения над природой монтажа: «Монтаж... обозначает не сборку целого из частей, не склейку картины из кусков, не резку снимаемой сцены на куски... Монтаж я определяю для себя как всестороннее, осуществляемое всевозможными приемами раскрытие и разъяснение в произведениях искусства кино связей между явлениями реальной жизни. Монтаж картины в этом смысле определяет уровень общей культуры режиссера, позволяющий ему не только знать, но правильно понимать жизнь. Он определяет также его способность наблюдать жизнь, разбираться в наблюдениях и самостоятельно мыслить о них»*.

Пудовкин был убежден, что кинематограф, оставаясь искусством самостоятельным, обладающим неповторимыми возможностями художественного познания мира и человека, возникает, формируется и развивается в теснейших контактах с опытом литературы, театра, живописи и других искусств. Это убеждение было основой того пристального внимания, которое Пудовкин уделял и на практике и в теории проблеме сценарпя как литературной основе фильма, в идейно-художественном строе которого должны корениться принципы кинематографического и, в частности, монтажного решения фильма. Перед кинодраматургом, так же, как и перед кинорежиссером, Пудовкин выдвигал требование я с н о с т и, обусловленное «самой сущностью» кинематографа: «Если основная мысль, которая должна служить стержнем сценарпя, неопределенна и расплывчата,— он осужден на неудачу»**.

Убеждение в синтетической природе киноискусства определяло и его чуткое отношение к пластике фильма. И, конечно, к актерскому творчеству в кино. Уже в книге «Кинорежиссер и киноматериал» Пудовкин, совсем недавно покинувший мастерскую Кулешова, эту мастерскую «кинонатурщиков», высказывает твердое убеждение, что точное следование киноактера «механической схеме, предложенной режиссером, несомненно не имеет будущего». Но, добавляет Пудовкин, «и расхлябанная, вольная импровизация актером общего режиссерского задания, прием, который до сих пор является свойственным большинству русских режиссеров, — является также неприемлемым»***.

К началу самостоятельной работы в кино Пудовкин пришел с внутренним ощущением того, что кинематограф обладает способностью точного отражения действительности в вос-

* В. П у д о в к и н. Избранные статьи. М., Искусство», 1955, стр. 54.

* В. П у д о в к и н. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 105.
** Т а м ж е, стр. 88.
*** Т а м ж е, стр. 74.

создаваемой в кадрах фильма атмосфере действия. И это естественно привело его к Станиславскому, к творческому освоению тех элементов «системы» великого реформатора театра, которые как бы предвосхищали величайшие возможности экрана в области постижения и выражения «жизни человеческого духа». «Система» Станиславского, в которой воспитание актера шло по пути поиска реального, жизненного, лишенного формалистических условностей отображения жизни, — писал Пудовкин,— оказалась той школой, которая органически связывала для меня искусство театра с искусством кинематографа»*.

Пудовкин верил, что кинематограф предназначен играть в культурной жизни человечества не меньшую, а значительно большую роль, чем любое другое из существующих искусств. Он думал о киноискусстве большими, государственными, партийными категориями.

«Наша страна кипит в борьбе и работе, люди изменяют действительность, строят новую жизнь. Путь искусства, который включает художника в эту мощную коллективную деятельность, который направляет его к общей цели, мы называем социалистическим реализмом»**. Именно этим путем и следовал Пудовкин.

ЦК КПСС в недавнем Постановлении «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» напомнил мастерам киноискусства о необходимости развивать в своем творчестве традиции искусства социалистического реализма. Но чтобы эти традиции развивать, их нужно знать и изучать. Наша киноведческая наука в последние годы сделала немало для осмысления этих драгоценных традиций. Интенсивно изучалось наследие Эйзенштейна, Довженко, Вертова — в этом большая заслуга киноведения. Однако из поля зрения исследователей выпал опыт других достойных самого пристального и внимательного изучения мастеров нашего кино. И прежде всего, как это ни печально, — наследие Пудовкина. За пятнадцать лет, минувших со дня выхода сборника избранных трудов Пудовкина (книги, сыгравшей важную роль в изучении теоретических взглядов этого выдающегося советского художника), не появилось ни одного крупного исследования в этой области.

После этого уже не удивляешься, когда читаешь в иных научных трудах утверждения о том, что Пудовкин был «адептом» Эйзенштейна, что в понимании монтажа, во всяком случае в своих книгах и статьях 20-х годов, он лишь повторял Кулешова, что «Конец Санкт-Петербурга» шел-де «в русле исканий самого творца системы» (то есть Эйзенштейна.—*М.В.*) и развивавших ее авторов «Шинели» (то есть Козинцева и Трауберга. — *М. В.*), что метафорическое начало в фильмах Пудовкина — это начало «эйзенштейновское» и т. д. и т. п. Как ни странно, но все это можно прочесть в изданной в 1972 году книге «Киномысль 20-х годов» Т. Селезневой.

Пудовкин любил повторять, что он не «перечитывает» Л. Толстого, а каждый раз «входит» в его романы, «как в дом, в город, в местность, где уже когда-то бывал, но еще не успел за короткое время все осмотреть и со всем познакомиться, где все живет своей самостоятельной жизнью со всей сложностью и неисчислимым количеством подробностей». «Я брожу по роману, — продолжает Пудовкин, — изредка останавливаясь, чтобы еще раз подольше посмотреть с горы на широкий пейзаж, чтобы еще раз поговорить со знакомыми любимыми людьми, и иногда, свернув с обычной дороги, я вижу то, чего раньше не замечал, подслушиваю и понимаю то, чего раньше не умел различить.

Я выхожу из романа счастливый и обогащенный, полный... мыслей... рожденных во мне самом в результате глубокого общения с великолепно цветущей жизнью»*.

Мы должны учиться перечитывать Пудовкина так же: чтобы «входить» в его наследие, как в «великолепно цветущую жизнь», способную одарить нас богатством мыслей и опыта, необыкновенно актуальных для сегодняшней теории и практики кино.

---

* В. Пудовкин. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 212.
** Там же, стр. 33.

* В. Пудовкин. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 190.

Продолженное открытие

А. Караганов

Фильмы «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана» объединяются темой перехода от несознательности к революционности. Движение темы определяется обращением к все новым участникам революции: перед зрителем предстают поднимающийся на борьбу российский пролетариат и его естественные союзники — беднейшее крестьянство России и угнетенные ее национальных окраин. Когда фильмы снимались, у Пудовкина, как мы знаем, не было общего плана трилогии. И тем не менее трилогия сложилась. Так случилось, очевидно, потому, что Пудовкин с волнением слушал «музыку революции» и хорошо чувствовал свое время.

Пудовкинская трилогия о революции и ее главных силах создавалась в 1926—1928 годах. Позади были годы, когда в поэзии и площадных «массовых действах» звучала космическая, романтическая революционность первого порыва; на самодеятельной сцене (профессиональная тогда еще не успела настроиться на волну революции) враги изображались в стопроцентной законченности и абсолютной узнаваемости, а революционный плакат с контрастами двух цветов был не только разновидностью изобразительного искусства, но и — очень часто — критерием других искусств (приставка «агит» часто монтировалась со словами «пьеса», «спектакль», «фильм»). Пришла пора углубления и анализа.

Некоторые нынешние историки советского искусства, особенно из числа «левых» на Западе, изображают наши двадцатые годы как период ничем незамутненной революционности и безбрежного экспериментаторства. При этом идеальные образцы они «вычленяют» из пестроты жизни, очищают от примесей и в таком виде помещают под стеклянный колпак, описывают как музейные экспонаты — в назидание нынешним советским художникам.

Но в реальной-то истории двадцатые годы были годами острейшей идеологической и политической борьбы. И от места, реальной роли того или иного художника в этой борьбе зависели направление и результаты его художественного творчества, включая экспериментальные поиски. В одном случае эти поиски приводили к подлинно новаторским открытиям революционного искусства, в другом — оборачивались консерватизмом, возвращая художественное развитие к модернистским формам декаданса, в третьем — выполняли роль прикрытия — крикливо модными одеждами дерзкого новаторства маскировалась изощренная буржуазность.

В трудно вообразимой пестроте художественных школ, групп, течений было множество явлений промежуточных, противоречивых. Чистые и свежие струи революционности часто несли с собой мусор прошлого или пену многочисленных водоворотов.

Нетерпеливые «левые» (пролеткультовцы, напостовцы и т. п.) либо отталкивали, отсекали такое искусство от революции, либо — в лучшем случае — требовали быстрее, радикальнее отделять революционность от примесей, процесс становления художественной культуры революции — от его реальных сложностей. Сектанты не хотели считаться с жизнью, полностью полагаясь на силу своих команд и приговоров. В свою очередь искусство не хотело идти придуманными для него маршрутами — оно отражало реальное движение многослойной жизни.

Революция не могла долго жить порывом первого штурма. Она должна была работать — ремонтировать, восстанавливать, строить, овладевать знаниями. Она должна была отступить в нэп, чтобы набраться сил для новых наступлений. Она должна была сделать программными и такие лозунги, которые еще недавно могли показаться кощунственными многим участникам чапаевских атак и штурма Перекопа, например — «научиться торговать!».

В № 8 «ИК» за 1972 год была напечатана глава из книги А. Караганова, посвященной Всеволоду Пудовкину, где дана характеристика эстетических взглядов Пудовкина начала 20-х годов. В этом номере мы предлагаем вниманию читателей еще одну главу из той же книги, посвященную дальнейшему развитию эстетических воззрений художника.

При переходе к нэпу и в годы нэпа люди, совершившие революцию и отстоявшие с оружием в руках ее завоевания, часто сталкивались даже в своих собственных рядах с непониманием происходящего: некоторые участники борьбы уходили из партии, не приняв нэпа, другие становились в оппозицию ленинскому большинству, третьи оставались в строю, но ворчали, недоумевали... Доставалось и непреклонным: при переходе к нэпу они столкнулись с неимоверными трудностями строительства новой жизни руками людей, воспитанных капитализмом, с трудностями, масштаб которых невозможно было представить в запале недавних боев.

Естественно, что все эти сложные процессы сотворения нового мира не могли миновать литературу и искусство.

«Почти все современные молодые писатели и поголовно все критики,— писал А. М. Горький К. А. Федину в 1925 году,— не могут понять, что ведь писатель-то ныне работает с материалом, который зыблется, изменяется, фантастически соединяя в себе красное с черным и белым. Соединяя не только фантастически, но и неразрывно. И современное искусство слова еще не настолько мощно и всевластно, чтобы преодолеть эту сложность бытия, где правда с неправдой танцуют весьма запутанный и мрачный танец»*.

Горьковские слова — очень важное свидетельство глубоко мыслящего и тонко чувствующего писателя — помогают нам ощутить пестроту тогдашней жизни и ее восприятие художником.

Перед искусством стояла задача — ее выдвигало само время — не только показать многослойный и запутанный быт нэпа, но и увидеть, «разгадать поэзией» таившиеся в нем тенденции, выделить красоту из пестроты, воссоздать образы борцов, ставших строителями, раскрыть процессы утверждения новой жизни, новой психологии и морали. Искусство не могло решить эту задачу с ходу, хотя попытки и были. Оно обратилось к истории революции — ей посвящены, помимо ранних фильмов Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, фадеевский «Разгром», фурмановский «Чапаев», «Железный поток» А. Серафимовича, многие страницы поэзии В. Маяковского, «Разлом» Б. Лавренева, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, знаменитые полотна живописцев, работы скульпторов.

Наивно было бы думать, что искусство действовало, как аккуратный историк — сначала покажем начало, а потом продолжение... Точно так же несостоятельны были бы попытки объяснить обращение к истории только сложностью художественного освоения современности, чувством растерянности перед современной темой. Очевидно, единой формулы-объяснения не существует. Тут действовали многие причины, названные здесь и не названные. Ясно одно: не только любознательность историков, желавших узнать, понять, представить, как это было, вела художников в 1905-й или в 1917 год. Они обращались к событиям революции, чтобы отчетливее увидеть и прочертить линию преемственности, в героике и жертвах революции найти импульсы и опыт, питающие современность, помогающие продлить революционное воодушевление в трудные годы нэпа. В истории они искали аналогии и ассоциации, проясняющие окружавший их мир.

На опыте наблюдений и раздумий о современном им движении жизни они снова и снова убеждались, что развитие революции не было, не могло быть простым и в началах своих. Прибавляясь к свидетельствам участников и собственным воспоминаниям, этот опыт заставлял Пудовкина и других художников выбирать в книге истории наиболее сложные страницы, искать примеры и уроки, нужные как тем, кто уже прошел путь Ниловны — чтобы укрепиться в собственных убеждениях, так и тем, кто еще только начинал этот путь. А таких много было в двадцатые годы, и хотя не на баррикадах им предстояло обрести революционную веру, выдавливая из себя рабскую мораль собственничества, все равно путь предстоял нелегкий.

Пудовкин упрямо обращался к «теме перехода», потому что эта тема была глубоко совре-

* «Литературное наследство». «Горький и советские писатели. Неизданная переписка», стр. 497.

менна. Современна своим воспитательным значением для тех, кто на мирном фронте продолжал или повторял путь Ниловны, Парня, Баира, кто хотел глубже, полнее знать революцию в движении масс и человеческих характерах. Современна эстетическим значением, своей ролью в развитии самого искусства, переходившего от романтики и схемы плаката к реалистическому познанию сложных процессов революционного развития действительности.

Время рождения пудовкинской трилогии решающим образом повлияло не только на ее тематику, но и на стиль и язык.

При анализе трилогии уже не раз говорилось о поэтических обобщениях, иносказаниях и многозначных символах, как о важнейших особенностях построения пудовкинских фильмов. Для того чтобы точнее оценить эти особенности в контексте развития киноискусства второй половины двадцатых годов, надо еще раз вернуться к содержанию самих понятий — «поэтическое кино», «прозаическое кино».

Понятия эти более или менее условны. Их применение неравнозначно проведению четких границ, классификации на основе строго отобранных признаков. Они выражают скорее тенденцию, нежели резкое разграничение и полную замкнутость двух потоков киноискусства. Но тенденция-то реально существует и как всякая реальность требует анализа.

Обращение пионеров советской кинематографии к эпическим формам и образам, к языку поэтических обобщений диктовалось прежде всего их восприятием действительности. Революционный энтузиазм первооткрывателей нового мира, соединенный с опытом наблюдений современной им жизни, вел художественную мысль к истокам и началам: борьба трудящихся против угнетателей стала главным содержанием их фильмов. Эта борьба, поднимавшая восторг, гордость, надежды, требовала поэтического выражения на экране.

Эйзенштейн, напоминает в одной из своих поздних статей Пудовкин, свел всю тему 1905 года к эпизоду восстания на «Потемкине» потому, что эпопея восстания давала возможность наиболее поэтического осмысления темы. Все художественные средства, которые использовал или изобрел Эйзенштейн, легко и свободно подчинялись поэтическому устремлению. Отсюда изумительная музыкальность фильма, совершенство отношений всех его частей. «Лично я,— продолжает Пудовкин,— даже на недавних просмотрах при первом появлении на экране растущей морской волны и ударе ее о мол... всегда слышал широкое музыкальное звучание; оно расплывается, рождает первый внутренний ответ — еще смутное волнение, которое растет, яснеет и не оставляет меня до самой высокой кульминационной точки — полного героическим пафосом финала»*.

Однако в обращении к языку поэзии, к художественным формам обобщения, свойственным эпосу, отразилось не только революционное воодушевление пионеров советской кинематографии — отразились по-своему и некоторые сложности ее развития.

«Мне кажется, что в этой картине, в своей первой работе,— говорил Пудовкин о «Матери» на совещании работников советской кинематографии в 1935 году,— я очень честно, с большим порывом захотел выразить все то, чем я тогда жил и чем хотел жить в будущем. Самыми внутренними, самыми глубокими ходами я хотел связать себя с революцией. Но эта связь прежде всего определялась степенью моей культуры. Дальше ощущения протеста, внутренней ненависти, гнева за раздавленное прекрасное я не пошел. Прекрасное я стихийно поместил среди рабочих, а ненависть и гнев направил на казаков. Благодаря тому, что я действительно выражал все, что я ощущал, и выражал в очень простом порыве, мне думается, картина и вышла удачной. Эту картину я люблю больше всех своих работ. В ней есть цельность»**.

Для правильного понимания этих исповеднических воспоминаний надо учесть, что понятие «культура» Пудовкин трактовал тогда весьма расширительно. В том же выступлении он говорил, к примеру, что низкий культурный уровень помешал ему в работе над фильмом

* В. Пудовкин. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 307.
** «За большое киноискусство». М., Кинофотоиздат, 1935, стр. 104—105.

«Мать». Ниловна — В. Барановская

«Луч смерти»: в одном из вариантов финала дети рабочих и дети фабрикантов должны были фигурировать в трогательном единении; это наивно-идиллическое изображение будущего и отражало, по словам Пудовкина, низкий культурный уровень создателя фильма.

Логика Пудовкина очевидна: уровень культуры художника — это уровень его социального мышления, уровень знания жизни; к тому времени, когда начиналась работа над «Матерью», уровень его культуры был таков, что он не мог пойти дальше «ощущения протеста, внутренней ненависти, гнева за раздавленное прекрасное».

В таком же духе объясняет Пудовкин некоторые особенности фильма «Конец Санкт-Петербурга». Он считает, что фильм неровен: культуры хватило только на первую часть — в деревне. «Появляется парень в городе и понемногу начинает теряться, вернее, уходить у меня из рук. Начинаются общие слова. Чувствуется недостаток знаний, недостаток настоящего, подлинного вхождения в жизнь, недостаток моего внутреннего богатства, которое дается только медленно, с настоящим ростом. Недостаток этого внутреннего богатства сейчас же отражается на разрыве между полнотой и глубиной содержания и формальной его обработкой. В новом качестве, в новой форме начинается рецидив «Луча смерти».

В физике есть закон: когда у вас сжатый, нагретый газ через маленькое отверстие выпускается сразу в большое пространство, температура его падает. Каждый раз, когда я прорывался в большой объем темы, температура падала»*.

Конечно же, в этой самокритике «участвует» время — процитированные слова произнесены в 1935 году, когда эстетика «поэтического кино» ставилась под сомнение, подвергалась нападкам, когда сам Пудовкин уже утвердился в новых принципах понимания фильма, понимания роли характера и способов его обрисовки. Но если принять пудовкинские слова с такой совершенно необходимой оговоркой, в них можно найти вполне определенный исторический смысл — объективное отражение противоречий фильма и противоречий развития искусства.

Уже само жанровое определение фильма — «лирическая эпопея»— таит в себе известное противоречие.

Чтобы полнее показать громадность и размах событий — нарастание рабочего движе-

* «За большое киноискусство», стр. 105.

ния, войну, революцию,— Пудовкин пошел в «Конце Санкт-Петербурга» в сторону более последовательной эпичности. Выросло в сравнении с «Матерью» значение поэтических обобщений, значение их изобразительного воплощения. Но осталась и лирика. Осталась тема роста классового самосознания героя фильма. Пудовкин 1935 года не мог не почувствовать, что эти два начала фильма не всегда гармонически соединяются. В каких-то случаях герой фильма «уходит из рук» режиссера, потому что движение индивидуальной психологии трудно «увязать» с эпическим движением событий, переворачивающих историю,— найти соотнесенность этих движений, их общий масштаб, их конкретные взаимодействия.

В противоречиях «лирической эпопеи» Пудовкина по-своему отразился тот факт, что эпический кинематограф двадцатых годов создал свой язык, свои приемы и средства, выражающие поэтическое ощущение революции, помогающие создать образ революционной массы, а художественное раскрытие характеров, изображение конкретностей повседневной жизни остается кинематографу иного стиля.

«Здесь я хочу подчеркнуть,— говорил об этом Пудовкин на творческом совещании,— что дело не только в том, что вреден монтаж и что ухищрения его лишни. Дело в том, что этим монтажом и этими ухищрениями подменяли и не могли тогда не подменять отсутствие настоящей, большой полноты содержания.

Товарищи, не потому, что мы не хотели создавать живые характеры, у нас не выходили фильмы, а потому, что мы не могли их создать»*.

На долю Пудовкина и других пионеров советской кинематографии выпала труднейшая задача — воплотить и выразить на экране размах небывалых событий, новизну жизненного материала, который еще не был изучен и освоен в подробностях, в деталях. При всем своем желании они не могли — время такое еще не наступило — перейти от обобщенного образа революции, поэтического ее ощущения к исторически-конкретному исследованию жизни, к углубленному раскрытию характера человека революции в индивидуально неповторимых подробностях его психологии, поведения, переходов из одного состояния в другое.

В таком самоограничении не было и намека на приспособление к неким канонам и нормам, пришедшим со стороны. Поэтическое ощущение революции вырастало из самых глубоких глубин личности художника, оно было связано с живыми процессами и внутренней логикой развития искусства в его эстетическом отношении к действительности.

Сопоставление лучших фильмов двадцатых годов с лучшими фильмами последующих десятилетий показывает, что одинаково сильным может быть и фильм, с эпической широтой и поэтической обобщенностью показывающий революционную массу, и фильм, раскрывающий революционное развитие действительности в исторически-конкретном движении индивидуального характера. И не надо измерять первый мерками второго — они для этого не подходят. Точно так же как не подходят и мерки киноэпоса для определения достоинств психологического, бытового фильма, а они тоже применялись иногда в запале полемик. Стало быть, речь идет не о разделении фильмов двух первых десятилетий советской кинематографии на искусство первого и второго сорта, а о конкретно-исторических путях киноискусства революции, о стилевых и языковых его особенностях.

Для понимания этих особенностей необходимо обратиться к самим художественным средствам поэтического кино, чтобы отчетливее понять его границы и возможности, силу и слабости.

Е. Добин, много занимавшийся проблемами изучения «поэтического» и «прозаического» кино, считает, что границу, демаркационную линию нужно вести между метафорическим и повествовательным началом. Динамическая метафора, развертывающаяся в пространстве и времени,— достояние поэтического кино.

«Метафора,— пишет Е. Добин,— черпала

* «За большое киноискусство», стр. 105.

свою силу в великих гуманистических идеях революционного освобождения мира, в арсенале коммунистических чувств и мыслей»*.

Это очень точное замечание многое дает для понимания генезиса и семантики метафоры. Рождение метафоры в тех формах, в каких использовали ее Эйзенштейн и Пудовкин, органически связано с первооткрывательским ощущением революции и горячим стремлением полнее выразить ее размах и силу, ее поэзию. Метафора поэтического фильма двадцатых годов — сродни тогдашней ораторской публицистике, трактовавшей события революции «в мировом масштабе», многими своими чертами и особенностями она связана с той самой поэзией первого революционного порыва, космическая отвлеченность и плакатная двукрасочность которой преодолевались сложным искусством эпического фильма: в метафоре живет романтика и патетика этой поэзии.

Метафора на экране всегда выходит за пределы единичного явления, даже если она очень вещественна и конкретна по фактуре. Метафора наглядна. Заключенные в ней обобщения выводятся на первый план — их не надо извлекать, аналитически очищая, из пестрого потока случайных деталей. В метафоре отчетливо проявляются особенности психологии художника, его нетерпеливое стремление показать зрителю размах и поэзию революционных событий.

Экранная метафора родилась, чтобы кинематографически выразить все то великое, удивительное, что принесла революция и что могло воплотиться в тогдашнем кино только в поэтических обобщениях. Сохраняющая свое естество и суть именно в таком масштабе, в таком соотношении с предметом изображения, она неизбежно увядает, блекнет, внутренне деформируется, даже оставаясь неизменной, когда становится поэтической параллелью явлений, не содержащих в себе материала для широких обобщений.

Это далеко не единственная ограниченность метафоры. Создаваемый с ее помощью поэтический образ идет к обобщениям прямыми путями, минуя индивидуальное, конкретное. Для фильма «Мать», скажем, не столь уж важно, на какой реке начался ледоход, ранний он или поздний, сопровождается ли заторами, наводнениями или никаких опасностей прибрежным постройкам не несет... Одним словом, почти ни один из вопросов, неизбежно занимающих местных жителей, создателями фильма не конкретизируется. Изображаемый в качестве поэтического символа ледоход берется в самом общем его значении.

Так происходит и со всяким другим явлением, попадающим в поэтический ряд как «фактура метафоры»: поставленное в определенный контекст, оно приобретает новые смыслы, становится импульсом зрительских ассоциаций, какие обычно не возникают, когда явление берется в своей конкретной единичности. Но и теряет очень многое — свою неповторимость, многообразие деталей и граней, живую диалектику внутреннего движения в конкрет-

«Конец Санкт-Петербурга». Парень — И. Чувелев

* Е. Добин. Поэтика киноискусства М., «Искусство», 1961, стр. 56.

ных взаимодействиях с другими явлениями.

Уже в силу самой этой статичности, «итоговости» метафоры язык поэтических обобщений не может обрести непрерывности, заполняющей весь фильм. У Пудовкина, как и у других создателей киноэпоса, а, пожалуй, и чаще, чем у других, поэтические метафоры-обобщения вырастают из повествования, становятся его продолжением, поэтически изложенным. Более того. Очень часто именно повествование дает метафоре смысловые и эмоциональные предпосылки ее многозначности.

Своеобразие Пудовкина помимо всего прочего в том и состоит, что в своей трилогии он очень естественно, режиссерски точно соединяет поэтические взлеты с повествованием о людях, идущих в революцию. Пудовкин не разделял в этом смысле не только крайностей французских «авангардистов», но и некоторых увлечений своего соратника Эйзенштейна, который во многих сценах «Октября» стремился все изображаемое перевести на язык поэтических метафор. Пудовкин вдохновенно соединяет, действенно использует возможности повествования и мощь поэзии. Оба начала гармонически сосуществуют, взаимопроникая, взаимодействуя. Это взаимодействие облегчается тем, что в фильмах Пудовкина кинематографически выражена поэзия революционной борьбы — пудовкинские метафоры органически связаны с жизнью — и «фактурно» и «смыслово».

В архиве А. Н. Пудовкиной сохранилась такая запись Всеволода Илларионовича:

«Основным свойством советских картин явилось глубокое слияние полной жизненной правдивости с поэтическим подъемом изложения. Как бы высоко ни залетал художник в своем стремлении к поэтическому обобщению,— образ, создававшийся им, ни на мгновение не терял своей органической слитности с живой действительностью. Возникали самые неожиданные связи между зрительными образами, пролетавшими на бывшем тогда еще немым экране. Предметы и явления, казавшиеся обыкновенными, лишенными прямого поэтического смысла, вдруг приобретали пламенную патетику, подчиняясь оформляющей силе мощных идей, рожденных практикой освобожденного народа»*.

Мы не знаем, для чего, для какой статьи, лекции или доклада предназначался этот набросок. Можно только догадываться о времени его возникновения... Впрочем, и без конкретных данных ясно, что содержащиеся в наброске мысли не случайно возникли: иными словами, в других контекстах Пудовкин их не раз повторял — речь идет о продуманных выводах, устойчивых убеждениях.

Из истории известно, что особенности искусства Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, выраженные понятием «поэтическое кино», часто ставились под сомнение, даже осуждались в дискуссиях 1932—1935 годов, когда на передний край борьбы за современность в кино, в его тематике, языке и стиле вышли такие фильмы, как «Встречный». И это естественно. Кинематографисты, обращавшиеся к фильму психологическому, к языку и стилю экранной прозы, не могли по-настоящему оценить силу кинематографа, действующего на зрителя средствами поэтических обобщений и метафор. У них были другие, имевшие большое историческое значение задачи. Но то, что не сделали и не могли сделать оппоненты Пудовкина в упомянутых дискуссиях, должна была сделать позднейшая критика. К сожалению, исследование «поэтического кино» еще многие годы подменялось полемикой, выискиванием у его создателей все новых отступлений от реализма.

Такого рода полемических односторонностей не избежал и А. Марьямов, много сделавший для изучения пудовкинского творчества. В его книге «Народный артист СССР Всеволод Пудовкин» (вышедшей в 1951 году) то и дело встречаются оценки, как бы «канонизирующие» критику «поэтического кино» в тех формах и формулах, какие применялись участниками дискуссий тридцатых годов. Пушкинский призыв — судить художника по тем законам, какие он над собой поставил,— игнорируется: произведения киноэпоса изме-

* Архив А. Н. Пудовкиной.

ряются мерками «Встречного» и «Юности Максима».

В главе о «Матери» А. Марьямов настойчиво проводит мысль о том, что все слабости сценария и фильма связаны с отступлениями от горьковской повести. Для Горького, подчеркивает Марьямов, человек интересен в процессе своего развития; в сценарии подлинное развитие характеров подменяется искусственным, не органичным для данного содержания нарастанием построенного сюжета.

Замысел сценария и фильма, их внутренняя идея и драматургия критикуются в книге А. Марьямова по схеме: все сделанное точно по Горькому — хорошо, отступления от повести — всегда ошибка.

Несостоятельность критики, нарушающей научные принципы историзма, особенно отчетливо проявляется в оценке фильма «Конец Санкт-Петербурга».

«Стремление к обобщению,— говорится в книге Марьямова,— выражалось в этом фильме не при помощи художественной конкретизации типического, что характерно для социалистического реализма, а через абстрагирование явлений, обезличивание их, что неизбежно приводило к формализму.

Так, например, снятый с далекого плана деревенский пейзаж в первых эпизодах картины должен был изображать некую «деревню вообще». Двор-колодец должен был создать обобщенное представление о капиталистическом городе. Царский памятник становится символом императорского Петербурга»*.

Автор монографии считает чистейшим формализмом то, что Н. Зархи «оставил своего героя безыменным, как бы желая подчеркнуть этим, что так же точно мог бы оказаться освещенным лучом прожектора и поставленным в центр фильма любой другой образ из миллионной массы»**.

Как мы видим, Марьямов точен в своих наблюдениях. Зархи и Пудовкин действительно проявляют склонность к обобщениям широкого плана, доходящим до символических олицетворений. Героя фильма «Конец Санкт-Петербурга» они действительно оставили безыменным, подчеркивая этим, что на его место мог быть поставлен любой другой образ из миллионной массы. И деревенский пейзаж изображается как некая метафора российской деревни с ее голодухой и темнотой. А двор-колодец должен дать обобщенное представление о капиталистическом городе, в котором рабочий человек принижен и угнетен. Все это так. Но все это не формалистические выкрутасы, а поэтический язык эпического фильма, предметное выражение его особенностей.

В рассматриваемой монографии, как и во многих других тогдашних работах по истории советского кино, постоянно подчеркивалось стремление Пудовкина двадцатых годов к реализму. Однако сам реализм сводился к стилевым приметам, какие утвердятся в киноискусстве следующего десятилетия. В результате и получалось, что полной победы реализм в пудовкинском творчестве достигал лишь в тех случаях, когда избавлялся от специфических средств поэтического кино. При таком подходе к раннему пудовкинскому творчеству за пределами анализа остается движение его творческого метода, игнорируются исторически неизбежные изменения в самом социалистическом реализме.

История советского кино убеждает: киноэпос революции стал первым могучим взлетом социалистического реализма в искусстве экрана. От того, что он имеет свои отличия, в чем-то непохож на социалистический реализм трилогии о Максиме и «Депутата Балтики», он ничего не теряет в сортности. Без такого исторически-конкретного понимания социалистического реализма — всегда в развитии!— мы можем ограничить, сузить, извратить творческий метод советского искусства. Ведь если считать художественную конкретизацию типического, психологическую детализацию характеров обязательным условием принадлежности того или иного произведения социалистическому реализму, нам пришлось бы ограничить социалистический реализм в кино рамками повествовательного, бытового, психологи-

* А. Марьямов. Народный артист СССР Всеволод Пудовкин. М., Госкиноиздат, 1951, стр. 82.
** Там же.

ческого фильма. Тогда даже эйзенштейновский «Броненосец» окажется за этими рамками или будет втиснут в них лишь с очень серьезными оговорками. А в пудовкинской трилогии мы вынуждены будем старательно выискивать элементы психологического, бытового кинематографа, оставляя без внимания или — того хуже — записывая по ведомству формализма великие открытия Пудовкина в области создания эпических характеров, в области развития поэтического языка.

Между тем открытия эти принадлежат не только истории двадцатых годов — их наследуют, продолжают, развивают последующие десятилетия. Ранние фильмы Пудовкина повлияли, скажем, на кинематографию тридцатых годов не только «элементами психологического реализма», какие в них были, но и поэтическим языком эпических обобщений. Историю советской кинематографии невозможно свести к одним только преодолениям и отрицаниям, как это пыталась сделать догматическая критика, записывавшая по ведомству формализма многие достижения киноэпоса. Развитие киноискусства — процесс сложный, многослойный, противоречивый.

Так, при переходе от монтажно-поэтических фильмов двадцатых годов к звуковым фильмам тридцатых годов, адресованным неизмеримо более широким аудиториям, неизбежны были не только вторжения элементов театральности, естественных на первом этапе освоения звука, но и определенные упрощения языковых структур фильма. Однако борьба за простоту и доступность кино, за новую меру его массовости велась на основе, на базе великих открытий революционной кинематографии двадцатых годов. И это послужило одной из важнейших предпосылок появления таких фильмов, как «Чапаев», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», «Ленин в 1918 году». Не будь великой традиции киноэпоса революции, упрощения, о которых идет речь, могли бы во многих случаях повести к искусству примитивных назиданий, к дидактике элементарных разъяснений.

О реальности такого рода опасностей красноречиво свидетельствуют те ремесленные фильмы (а таких у нас и по сей день немало), которые смотрятся как школьная диаграмма — настолько прост, однозначен, поверхностен и нагляден в своей элементарности их смысл. Авторы таких фильмов в разум зрителя не верят. Они полагают, что кинематографические сгущения, поэтические образы, многозначность монтажных построений все равно не дойдут — не лучше ли попросту копировать явления жизни, снабжая их необходимыми пояснениями?

Истинное искусство развивается за пределами такого рода элементарностей и ремесленных примитивов. В этом искусстве и сейчас живут традиции, опыт, открытия поэтического кино.

...Рубит деревья Василий Губанов в фильме «Коммунист». Рубит самозабвенно: дрова для паровоза нужны позарез и нужны сейчас. Рубка леса показана Ю. Райзманом в напряженном монтаже средних и крупных планов. Тяжкая работа Губанова сохраняет свое практическое значение, в ней есть и пот, и вполне бытовая усталость, и щепки летят, деревья падают, как в документальном фильме, но общее режиссерское решение сцены таково, что она начинает звучать как поэтическая былина о подвиге, о коммунистической самоотверженности — вырывается из повседневности захудалого полустанка и устремляется навстречу бунтующим матросам броненосца «Потемкин», навстречу Ниловне, несущей красное знамя сына, знамя революции.

....По улицам современной, с документальной достоверностью снятой Москвы шагают в фильме «Мне двадцать лет» М. Хуциева красногвардейцы Октября и солдаты Отечественной войны — шагают сквозь мирную ночь столицы, как бессмертный патруль революции.

...Непередаваемо прекрасная природа Закарпатья в фильме Ю. Ильенко «Белая птица с черной отметиной» образует не просто фон, на котором развертывается действие народной драмы. Она то ликует, то шумит гневными ветрами, то устремляется бурными, всесокрушающими потоками горной реки — эмоционально аккомпанирует экранному действию. Она входит в фильм, чтобы участвовать

в поэтическом правосудии, проклиная бендеровщину, прославляя могучую силу народа.

...Кошмары преследуют генерала Хлудова в фильме «Бег» А. Алова и В. Наумова — и на экране возникают сны, в которых переплетаются исповедь, суд и метания больной совести.

В каждом из этих случаев мы сталкиваемся с вариациями поэтического языка и стиля, с отказом от простого повествования ради многозначных поэтических иносказаний.

Количество такого рода примеров — отечественного происхождения и зарубежного — можно было бы множить бесконечно. Но дело не в примерах, вернее, не только в примерах. Советские мастера монтажного, поэтического фильма обогатили язык мирового кино. Разные кинематографисты по-разному используют их открытия. Одни — цитатно, оставаясь вполне в рамках ремесла, во все времена питающего непреодолимую любовь к готовым клише. Другие — в новых модификациях, приспосабливая наследие к требованиям времени и к своим понятиям о нынешних возможностях и задачах фильма. Третьи — в смесях, подчас самого неожиданного свойства: отвергая поэтическое кино как целостный стиль и все же включая его языковые элементы в экранное повествование... Поэтическое кино редко встретишь ныне в первоначальных формах. Но его традиции и опыт в музей не сданы, они живут, развиваются, действуют.

Как мы были счастливы...

В. Шкловский

У Домье есть карикатура: изображены два пейзажиста — первый из них рисует то, что видит. Второй сидит за ним, смотрит через его плечо и списывает нарисованный пейзаж.

Это иногда делаешь невольно — в нашем видении русской природы есть то, что увидели Тургенев, Толстой, Чехов и Левитан. Очень трудно не спутаться в воспоминаниях, не вспомнить чужое восприятие. Трудно также не складывать свое давнишнее видение и сегодняшнее знание, что получилось и что осталось.

Кюхельбекер говорил, что у него от воспоминаний остались одни только воспоминания.

Начнем все же, преодолевая опасения и усталость.

Я увидал Пудовкина, когда он был очень молодым — не только молодым человеком, но еще более молодым, вчерашним, однодневным кинематографистом.

Он начал с шутливой ленты, потом перешел к научной ленте, и это помогло ему не повторить ошибок соседей.

Да! У воспоминаний есть свой регламент: сперва рассказывают, как выглядел человек, о котором ты говоришь.

Пудовкин всегда выглядел молодым. Я не помню, чтобы его кожа увяла. Зато я помню, как он делал длинные прыжки, хотя был уже не очень юным человеком. Он убыстрил смерть тем, что не узнал старости; сыграл с чемпионом по теннису, сыграл на равных, и получил тяжелейший инфаркт. Его сердце, его легкие, его сосуды разорвались.

Если бы не ужасные боли, то можно было бы сказать, что этой смерти на бегу следует завидовать.

В кино он вошел так, как будто это было им построенное здание: после двух маленьких картин, снимая «Мать», он уже работал как могучий мастер.

Он сразу овладел тем, чем никогда не владел театр — живостью пейзажа, и он сразу овладел тем, что составляет душу театра — умением работать с актером, умением снимать с актера его навыки, работать с ним, как с пленкой, которую еще не проявили.

В. Барановская была крупная актриса из МХТа, ученица Станиславского, человек, несущий в себе опыт театральных достижений и предрассудков. Н. Баталов тоже был актером МХТа — крупным актером. А. Чистяков — спортсменом, метателем молота, а сам В. Пудовкин — актером из студии Кулешова. В. Пудовкин и впоследствии часто снимался;

он не отрывался от работы киноактера и работал прекрасно.

Но в то же время он понимал, что новое искусство никогда не повторяет старое. Кино не повторяет театр. Это понял Станиславский. А телевидение не повторяет кино — только мы этого еще не поняли. Но новые искусства наследуют старое, переосмысленное искусство, открывают способы установления новых отношений между творцом и зрителем.

В картине «Мать» предметы даны такими, какими их хочет видеть режиссер. Угол съемки, крупность плана, освещение — все это выражение значения данного человека в данный момент: все находится в руках режиссера.

Даже капли воды, падающие из рукомойника,— это время, которое накапливается по мере того, как накапливается тишина и отчаяние матери.

Массивная фигура городового, городовой-колосс, архитектурный городовой, грандиозный памятник Александру III и все пейзажи Санкт-Петербурга, и смерть этого старого города, и его воскрешение — все в руках творца.

Одевался Всеволод Пудовкин всегда элегантно и никогда не выглядел так, как будто принарядился.

Обстановка дома его была очень проста; даже книги как-то не лезли на глаза.

Он почти никогда не цитировал. Постепенно мы узнали, что он знает английский, итальянский и работал как художник-график.

Он был человек глубокой, очень хорошо усвоенной культуры.

Поэтому ему работать было сравнительно легко. Он умел сохранять первичность утреннего видения, как будто не снимал прежде, не прожил очень сложную жизнь.

Он видел так, как должны были видеть все, но не видят, потому что не развили своего видения.

Художник ведет человека по узкой тропинке жизни, и тропа такая узкая, что вы не чувствуете руки художника.

Работать мне с ним было очень легко, легко работал с ним и Н. Зархи. В ленте «Мать» и в «Конце Санкт-Петербурга» есть повторение, но оно само — повторение основного конфликта времени.

Многие простые люди еще верили в старую правду; они думали, что неправда существует кусками.

Мать выдает своего сына, выдает спрятанное оружие, потому что ей полицейский офицер показался добрым барином.

Это памятная ошибка 9 января 1905 года, когда рабочие шли к царю, шли к Зимнему дворцу, жаловаться главному насильнику на угнетение. В «Конце Санкт-Петербурга» парень, пригретый в бедной семье земляка рабочего, жалеет семью забастовщика и проговаривается при врагах о том, кто приходил к нему; потом показан участок, война. Жизнь приводит парня к прозрению, и в Зимнем дворце, уже взятом революцией, жена рабочего, рабочий и парень из деревни встречаются, отлично поняв друг друга.

Места действий в основных картинах Эйзенштейна и Пудовкина как бы совпадают, совпадают «Октябрь» и «Конец Санкт-Петербурга». Это оптимистические трагедии разрушения старого.

Пудовкин считал изобилие вещей, некоторую иероглифичность «Октября» ошибкой друга. И в то же время считал, что эта ошибка — не доведенное до конца изобретение, мост через сегодняшнее кино в послезавтрашнее.

Как крут этот мост!

Спокойно заинтересованный, приветливый и замкнутый Пудовкин, доброжелательный и одинокий Сергей Эйзенштейн были друзьями, но не попутчиками; они были исследователями в лаборатории великого будущего искусства, но они были в разных комнатах этой лаборатории.

Путь Пудовкина, особенно вначале, состоял как будто из одних побед, следующих одна за другой, но в великом процессе построения искусства и недоговоренное важно для будущего.

Я люблю неудачи картины «Простой случай»: они пригодятся в общей стратегии нового искусства; их нельзя забывать.

«Минин и Пожарский»

Творчество Пудовкина созрело так внезапно потому, что за ним уже был опыт прекрасного режиссера-теоретика Кулешова и самого Пудовкина — прекрасного киноактера. Оно зрело потому, что Пудовкин имел склонность и возможность научного мышления. Он умел отделять художественный прием от его функции, смело переставлять знак в иную смысловую структуру.

Перевал через годы, переплыв через Босфор, переправа через ледоход, то есть перепрыгивание с льдины на льдину — все это древние вещи.

Это было (может быть, кроме льда) освоено еще в мифологии. Отношение между маленьким человеком и великой архитектурой часто лежит в самом задании архитектуры. Человек, подымаясь по лестнице, проходя под порталами, уничтожается, подготовляется к благоговению.

Но Пудовкиным все это было переосмыслено.

Грандиозный Петербург, творение Томона, Росси, Кваренги, Захарова, Стасова, памятники, чугун решеток, дворы-колодцы, созданные жадностью домовладельцев, — все это у Пудовкина элементы новых коллизий. Мир у него находится в движении.

Война изменяет мир.

Воин-немец закрыт от нас своим шлемом, враг точит свой затупленный штык; он подымает голову: мы видим лицо немца-обывателя. Злодей одновременно жертва.

Сколько раз снимали ветряные мельницы, сколько раз мы их видали у голландских художников, как они прославлены иллюстрациями Доре. Но мельницы «Конца Санкт-Петербурга» — это знаки разлуки парня с деревней, когда старуха за руку, как ребенка, ведет его в город, который должен его размолоть и уничтожить.

Вспомним Н. Баталова.

Через движущийся лед бежит человек, не спасая себя, а стремясь навстречу к опасности.

Человек, бежавший из тюрьмы, бежит для того, чтобы побеждать в новом бою.

Мать, потерявшая сына, становится знаменосцем; она подымает красное знамя, сделанное из необычной материи, может быть, из дерюги, вручную окрашенное.

Солнце, видимое через ткань, подтверждает победу.

У Горького в повести «Мать» героиня погибает; слышны рыдания; может погибнуть и героиня Пудовкина, но мы ее видим в момент победы, и победа обосновывается ритмическим повторением мощных стен еще не взя-

того, но уже нам присужденного Кремля: флаг восстания над всей страной.

Я не хочу сказать, что Пудовкин и Натан Зархи лучше Максима Горького, но время их творчества, время создания картины счастливее времени молодого Горького.

...Я не отказываюсь от воспоминаний, я ими утешаюсь.

На краю города стояла кинофабрика «Межрабпомфильм». Уже вторая. Первая, сделанная из камышевых плит, сгорела.

Вторая жила в ресторане «Яр», принявшем имя по воспоминаниям о Пушкине из цыганских песен.

В. Пудовкин. Дружеский шарж Б. Ливанова

Внутри фабрики остались еще зеркальные стены, осталась уже не действующая вентиляция и память о первых выпускниках ГИКа, среди которых было еще неведомое имя Всеволода Пудовкина.

Павильоны были невелики, но разговоры в них — долгие, увлеченные; коридоры были местом споров, а время всей фабрики уплотнено победами.

Все быстрело. Двигалось так, как ледник, который в неспешном таянии рождает быстрые реки, напаивающие, увлажняющие целые страны.

В холодных студиях Петрограда, еще не ставшего Ленинградом, в холодных студиях Москвы рождались те веселые реки.

Были свои знаки весны.

Пудовкин изображал весну улыбкой детей, бегом воды и плеском крыльев птиц.

В неудачной ленте «Простой случай», она же — «Очень хорошо живется», в отвлеченных кадрах весны и в замедленном движении занавески на окне давалось счастье.

Я работал с Пудовкиным как сценарист ленты «Минин и Пожарский».

Мы переобременили ленту изобретениями, знаниями, а значит и метражом.

Сценарий мы начинали писать в новой маленькой даче Пудовкина. Под соснами еще сохранилась трава, редкая, но живая, цветов было мало.

Речка невдалеке маленькая; она прорывалась между песчаными холмиками с натугой, извиваясь от усилий. Речка узловатая: узлы эти назывались бочарами, в них вода по грудь.

Мы обсуждали с Всеволодом планы Минина, решали, почему он задержался в Ярославле, проверяли по карте дорогу и время вызревания хлебов.

Вспоминали о боях под Москвой. В старой Москве были деревянные мостовые, часть их еще находят в культурном слое нашего города. По кольцам деревьев можно определить годы роста города.

Мы старались понять медленность сборов рати Пожарского и быстроту его движения.

Рассматривали фотографии разрытой мо-

гилы Минина: это был великан с головой мудреца.

Мы соображали, что если Пожарский, умирая и принимая схиму, то есть как бы вновь рождаясь, принял имя Кузьмы, значит он в том подвиге считал Кузьму — старшим.

Мы прикидывали в Москве на Клементовском переулке места боев Пожарского и старались угадать у Крымского моста, в каком месте переправился Минин для удара по тылам Ходкевича.

Мы вспоминали, что во время боя под ногами воинов Пожарского горели деревянные мостовые и что тогда он велел стлать на мостовую кафтаны и полушубки, ведь половина москвичей, вероятно, ходила тогда в лаптях. Земля горела под ногами.

Думали мы о будущих войнах, старались понять, что такое история, и писали биографии героев, как анкеты, необходимые для их въезда на территорию исторических лент.

Мы объясняли себе, как входит в историю Кузьма, почему он неграмотен.

Почему так хорош почерк у князя Дмитрия Пожарского?

Мы удивлялись красоте его вещей — кое-что мы еще увидали в Суздале. Почерк Пожарского казался мне похожим на почерк навек придуманного, хотя никогда не рождавшегося князя Мышкина из романа Достоевского «Идиот».

Пожарский — человек старой русской культуры — был прекрасным каллиграфом, а воином он был старой школы.

Кузьма — говядар (мясник) — впоследствии заседал в боярской думе, имел земли в селе Всехсвятском, в той сторонке, где я живу сейчас. Умер он бездетным, освободив крестьян с землей и с хлебом амбарным, полевым и земляным, то есть только что посеянным, «чтобы не пошли и не заплакали».

Мы старались копать глубоко. Заметили, что знамя ополчения Пожарского найдено было где-то под Суздалем в крестьянской избе.

Знамя стало иконой.

Потом мы работали с Михаилом Ивановичем Доллером, подыскивали актеров, работали с Борисом Николаевичем Ливановым на той улице, которая раньше называлась Тверской.

Тут когда-то шло войско, невооруженное войско Пожарского: в момент первого боя с интервентами оно дошло до теперешнего ГУМа, и тут потом Пожарский поставил церковь. А потом она была сломана по ошибке. Летом здесь сейчас продают мороженое.

Как мы были счастливы. Каким молодым и сильным и спокойным был Борис Ливанов — человек с голосом богатыря.

Каким сильным был Чирков, тот самый, который в кино жил под именем Максима, который родил Максима. У нас он был Романом. Роман был тем холопом, который спас Пожарского от предательского удара ножом в живот.

Так когда-то хотели погубить Пожарского.

Пудовкин говорил, что так он хотел бы работать всю жизнь, распутывая прошлое героев, как бы рождая их вновь: восстанавливая поля, которые их окружали, восстанавливая вкус хлеба, который они ели.

Каким актером был Свердлин! Роль его — предатель, который работал то на царевича Всеволода, то на Тушинского вора, то на Василия Шуйского, пригребая себе деревеньки.

Искали мы старые вещи — тогда уже строили метро, сломали по ошибке на щебень стены и башни Китай-города — прекрасные башни, построенные Федором Конем, тем самым зодчим, который строил стены Смоленска. В одной башне были замурованы боярские костюмы, и рубашки, и портки, и охабень, и сапоги. Все это было когда-то украдено и здесь замуровано. Но моль их не тронула; сырости не было. Они пролежали триста лет.

Как мы были счастливы самой работой! Одно вышло, многое не вышло. Но навсегда я запомнил одну удачу Пудовкина.

Минин, как человек будущего, заботился больше всего о пищалях, об артиллерии, потогдашнему — нарядах, об котлах, чтобы не разбредались люди для прикорма по чужим дворам. Но в войсках интервентов люди были хорошо вооружены, люди в железе.

Доспехи уже старели, но были еще страшны при атаке.

Вот мы и строили такую атаку. Придумывали ее, придумали старого ландскнехта, ве-

роятно, немца из Лифляндии.

Ливанов и Пудовкин сразу придумали этому человеку доспехи миланской работы и легкий шишак без забрала. Решили, что этот человек крепкий, но беззубый: зубы он съел на войне.

Этот ландскнехт, говорил Пудовкин, шлем носит под мышкой, у него голова усталая, лысая; греет он ее подшлемником, как ночным колпаком.

В одичавшей Москве на маленьких речках набрал старый плут-воин малину: кормежка неважная; он идет в атаку и жует малину беззубыми челюстями; подходит ближе к войскам Пожарского, кладет в рот последнюю пригоршню малины, жует ее деснами, вытряхивает из шлема мусор, надевает шлем на подшлемник, идет на врага. И лицо его скучно каменеет.

Пудовкин умел видеть.

Станиславский, давая задание осветителю при постановке «Ревизора» во МХАТе, говорил:

— В первом и четвертом акте дайте такой свет, чтобы кишки были насквозь видны.

Доверие к реальности того, что снимаешь, было у Пудовкина невероятное.

Поэтому он был так убедителен.

Все это было совсем недавно, если сравнивать наше время — время кино — со временем построения Суздаля, Москвы.

Как режиссер Всеволод Пудовкин умел быть фантастически правдоподобным. Он говорил оператору:

— Оставляй в кадре как бы случайные помарки, как бы внезапность съемки, создавай как бы недоделанность, недосмотренность. Не садись мысленно на нижний край кадра, не становись с блеском своего умения между зрителем и тем, что зритель видит.

Он был молод, опытен и не упоен собой, потому что верил и в послезавтрашний день.

«Потомок Чингис-хана» — лента, замечательная по своей простоте. Был великий народ, существовал завоеватель, остались одни широкие степи, как будто проложенные ветром через весь старый материк.

Те люди, которые шли вместе с Чингис-ханом, были не только монголами, он увлекал за собой обломки народов. Буря утихла. В тех степях остались юрты, похожие друг на друга; остановилась жизнь, легли пустыни; устало и избегая смерти бродят в пустыне пересыхающие озера. Но мир напряжен несправедливостью. В мире, даже в пустыне, есть предчувствие новой борьбы. Простой монгол не знает и не хочет знать, что он потомок Чингис-хана, он хочет другого — простой справедливости.

Потомок Чингис-хана найден, его хотят пустить как карту в азартной игре; а он видит себя внезапно воскрешенным. Он боится всего — воды, еды, пытается выпить воду из аквариума, потому что рыбы живые.

Продолжаются чудеса: его одевают во фрак, ему говорят речи. Но вдруг он заговорил сам. И заговорил не то, что ему было подсказано. И тут, за столом, загорелось пламя, которое уже нельзя потушить. Изменились движения человека, появилась смелость, повернулась страница истории, появились возможности бесконечного сопротивления, потому что человек понял свою правоту. Буря, новая буря несется над Азией.

Вот я и разбился в своих воспоминаниях. Пошел непоследовательно, не по годам развития Пудовкина.

Он умер рано, не сделав всего того, что должен был сделать.

Но в жизни искусства нет смерти.

В кино мы этого еще не поняли.

Наше искусство так молодо, что оно не видало еще тех воскрешений значений, тех переосмысливаний в новые законы, какие знает литература.

Мы еще не поняли поступи истории, которой богата и славна словесность, архитектура, живопись, музыка.

Будущее картин Пудовкина еще впереди.

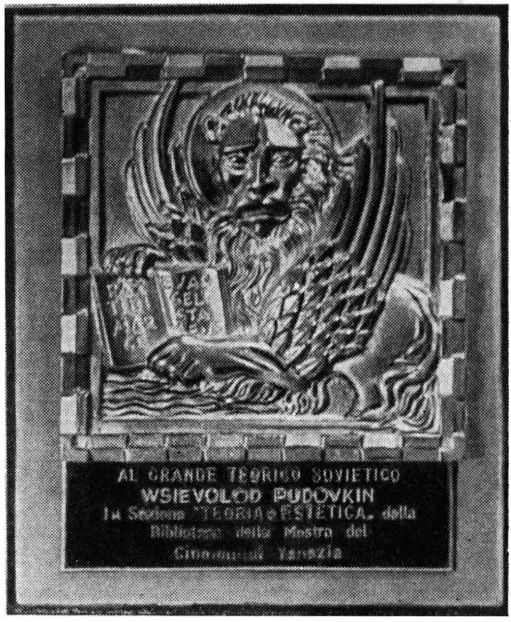
«Пудовкинский месяц» в Венеции

Венеция, август 1972 года. В рамках международного кинофестиваля здесь состоялись две торжественные церемонии — присвоение имени Всеволода Пудовкина секции теории и критики библиотеки Венецианской международной выставки киноискусства и вручение советскому кинооператору Анатолию Головне, снявшему лучшие пудовкинские фильмы, награды «Золотой лев» — за заслуги в деле развития кинематографии.

В зале Венецианской библиотеки была установлена бронзовая мемориальная доска, посвященная памяти Пудовкина; уменьшенная копия доски вручена советским кинематографистам. С кратким сообщением о творческом пути и теоретических работах большого советского кинорежиссера выступил на церемонии доктор искусствоведения, профессор Р. Юренев.

Открытие мемориала в Венеции — новое свидетельство всемирного признания Всеволода Пудовкина,— одного из величайших деятелей прогрессивного киноискусства.

На снимках: пудовкинский мемориал и чествование А. Д. Головни (справа от него — Р. Н. Юренев).



Молодой человек великой эпохи

А. Головня

Я хочу рассказать о мечте В. И. Пудовкина, осуществить которую он стремился всю жизнь. Разные, порой серьезные обстоятельства вставали на пути ее реализации. Но творческие планы, даже и неосуществленные — это тоже часть жизни художника.

Прежде всего приведу письмо Пудовкина, написанное мне в годы войны, в то недолгое время, когда мы оказались в разных городах. Он — в Алма-Ате, я — в Тбилиси.

«Дорогой Анатолий!

Рад был получить от тебя наконец известие. Я, было, потерял уже надежду. Должен повторить буквально то же, что ты написал мне.

Без тебя трудно, нескладно, а главное, неудобно и несвободно. Z — очень милый человек, очень тщательный и знающий оператор, но уже вполне сложившийся, со своим кругом художественных представлений, в конце концов, чуждых мне.

Мы оба стараемся угодить друг другу, но из этого выходит только дружба, а не любовь. Я стесняюсь, и он стесняется. Я уступаю, и он уступает, а настоящего волнения, настоящей смелости и ощущений точного попадания нет.

Так работать мне трудно и, пожалуй, даже невозможно. Я живу уверенностью, что мы опять будем вместе. Наша с тобой работа складывается из такого знания друг друга и из такой (это главное) веры друг в друга, что, конечно, повторить ее с кем бы то ни было нельзя. Я всегда буду чувствовать себя несвободным.

Слухи о переезде моем в Баку — чепуха. Они даже не возникали здесь. Я прикреплен здесь прочно. Студия безусловно растет.

Прибывает аппаратура. Налажена лаборатория. Бытовые условия очень неплохие. «Джамбул» отпал совершенно, так как сценарий оказался из рук вон плохим. Кончаю новеллы в мае, и перспективы следующие. Гай закончил, с моей точки зрения, прекрасный сценарий «Поджог рейхстага», фильм о Гитлере, где реалистический рассказ великолепно соединяется с памфлетом. Пишет вторую серию «Война». Я готов ставить эти фильмы, но Комитет настаивает на том, чтобы сделать картину «юбилейную», на советскую тему. Предлагается тема, великолепная по замыслу, но очень трудная по выполнению. Как будто бы известная — о советском генерале, но по предлагаемой мной трактовке не такая простая.

Я мечтал бы об образе «молодого человека великой войны». Трудно в коротком письме рассказать все, что я об этом думаю. Напишу потом особо. Конечно, если бы эта тема удалась, мы бы получили великую вещь, не сделанную до сих пор в нашем искусстве. Мыслей много. Автором предлагают Чирскова, автора «Чкалова», если будет выходить — кинусь в эту работу с головой. Как только определится реальность работы, начну требовать тебя.

Ты, со своей стороны, уже нажимай — держи всех в уверенности, что работаешь со мной. Только не завязни с Петровым.*

*Горячий привет Мише Чиаурели — поцелуй его от меня и пожелай удачи. Целую Колю и Наташу Шенгелая. Низкий поклон Верико**.*

Желаю тебе удачи и счастья. Целую Тамару и дитя. Маме привет.

Твой В. Пудовкин».

Мне показалось нужным опубликовать это письмо по двум соображениям.

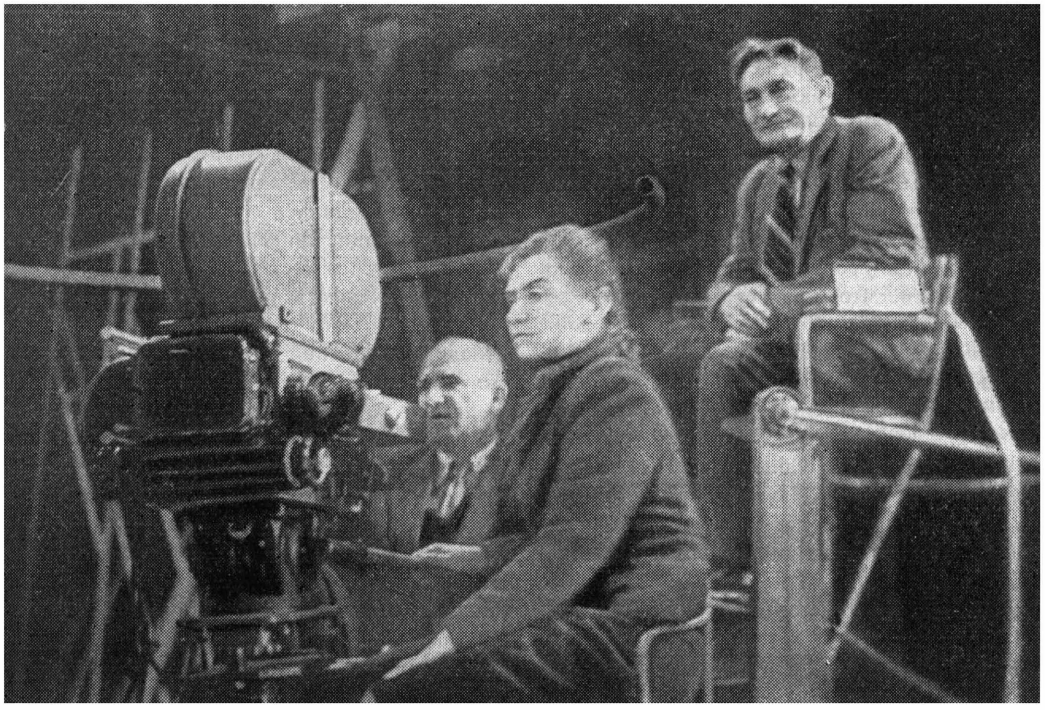
Во-первых, по мотивам, так сказать, лично-профессиональным. Здесь, в этом письме, так же, как, впрочем, и в статье Сергея Эйзенштейна об Эдуарде Тиссэ, написанной ко дню двадцатипятилетия его работы в кинематографии (см. «25 и 15» в 5 томе «Избранных произведений»), в ясной, простой и человеческой форме характеризуются отношения, какие были свойственны тогда творческим содружествам режиссера и оператора. Ощущение нашей нерасторжимости имело для нас — и для операторов и для режиссеров — огромное значение и, конечно, не могло не сказаться на результатах творческого процесса.

Во-вторых, строки этого письма вводят в планы Всеволода Пудовкина в те памятные для всех нас военные годы.

«Я мечтал бы об образе «молодого человека великой войны»,— пишет Пудовкин. Нужно сказать, его мечта об образе молодого человека великой революционной эпохи родилась

* А. Головня снимал в Тбилиси фильм В. Петрова «Неуловимый Ян».

** Верико Анджапаридзе.



На съемочной площадке А. Головня (у камеры), Т. Лобова и В. Пудовкин

значительно раньше, она сформировалась у Пудовкина еще в 1927 году, когда мы (Пудовкин, Зархи и я) работали над фильмом «Конец Санкт-Петербурга». Эта мечта должна была воплотиться во второй серии фильма. Помню, что образ героя там должен был иметь кое-какие автобиографические черты. Он виделся Пудовкину юношей, вышедшим из слоев интеллигенции — студент, потом офицер, перешедший на сторону революции. Всеволод Пудовкин знал и любил лучших людей этой среды, а их было немало,— верных революции, рабочему классу, партии. На эту роль предполагалось пригласить Хмелева. Когда задумывалась тема «Петербург, Петроград, Ленинград», нам очень хотелось закончить фильм сценой приезда Владимира Ильича Ленина. Мы даже сняли для финального эпизода портовые краны, которые как бы продолжали движение поднятых в приветствии аплодирующих рук рабочих. Монтажный материал к этой кинематографической метафоре был уже собран.

События, однако, сложились иначе. Производственных сроков не хватало. Мы и первую-то серию еле-еле успели закончить к празднику годовщины Великого Октября. Но мечта о воплощении образа молодого человека великой эпохи продолжала волновать Пудовкина. И, может быть, обращение к сценарию Ржешевского «Очень хорошо живется» тоже было подсказано желанием найти материал для этой волнующей темы. Но у Ржешевского в сценарии были непозволительно перемешаны гиперболизированный символизм с бытовой мещанской и, в конце концов, фельетонной темой. Этой эклектики Пудовкин не смог преодолеть.

Интерес к теме не оставлял режиссера и позже. Пудовкин обратился со своим замыслом к Натану Зархи. В те дни образы Чкалова и Громова, замечательных советских летчиков, как бы воплощали в себе образ молодого человека эпохи. Сюжетом фильма и должен был стать кругосветный перелет, как бы продолжающий и расширяющий великие полеты Чкалова и Громова. Помню, что при тогдашнем уровне авиационной техники нам казалось, что кругосветный полет состоится не так-то скоро (замечу, что даже наш консультант, академик А. А. Микулин, будущий автор турбореактивного двигателя, тогда только еще мечтал о подобной перспективе).

Пудовкин и Зархи начали увлеченно работать над этой темой. И уже не представляли себе никакой другой работы. Поэтому, когда я обратился к Пудовкину с предложением подумать об экранизации только что вышедшей книги А. Н. Толстого «Петр Первый», он даже огорчился: «Что это тебя тянет в историю?» И... я поехал по его предложению на три месяца в Ейскую авиашколу изучать технику воздушных съемок. Нужно сказать, что подобная практика была традицией нашей работы: подразумевалось, что оператор должен в совершенстве знать все относящееся к материалу фильма и все уметь. Я налетал около двухсот часов на Р-5, У-2, ТБ-3 и даже Р-1.

И вновь случай вмешался в наши планы. Произошла непоправимая катастрофа с Натаном Зархи. Фильм ставился поэтому по незавершенному сценарию, многие эпизоды решались на ходу, точного текста диалогов не было.

Пудовкин считал своим нравственным долгом завершить задуманную вместе с Зархи работу в память о своем погибшем друге. Но и тут сказался не имеющий исключений закон кинематографа: большие проблемные картины могут быть осуществлены только по сценарию, где тема получила свое полное драматургическое выражение. Фильм не удался, хотя мы, и в первую очередь Всеволод Пудовкин, отдали этой работе все силы, все знания и все умение.

И вот эта тема, которая, как видит читатель, не оставляла Пудовкина на протяжении нескольких лет, в 1944 году вновь сформировалась в конкретный замысел. Мы с Тамарой Лобовой работали на студии «Грузия-фильм», когда вдруг пришел срочный вызов в Москву (напомню, что реэвакуация кинематографистов производилась тогда только по мере возникновения производственной надобности в них). И через несколько дней мы уже были дома, а вечером я уже был у Пудовкина — он временно жил тогда в гостинице «Москва». После приветствий и краткой беседы о пережитом Всеволод Илларионович сразу перешел к делу:

— Тебе, Анатолий, нужно как можно скорей выехать на фронт, мы будем снимать фильм «Военный корреспондент» по запискам Константина Симонова. Познакомься с современным фронтовым материалом. Это совершенно не похоже на то, что мы с тобой знаем по прошлой войне. Повидайся с Симоновым, он тебе кое-что расскажет, и ты увидишь: то, что нам предстоит снимать, совсем не похоже на то, что мы привыкли делать в кинематографе. Все должно быть предельно убедительно. Никаких декораций. Сегодня все знают, как выглядит фронт, и сфальшивить нельзя ни в стиле, ни в мелочах. Ну, ты меня понимаешь, ты все это знаешь и сам.

Один или два раза мы были с Пудовкиным у Симонова и слушали его интереснейшие рассказы. Тема понемногу обретала ясные очертания. К сожалению, наши производственные дела вновь повернулись иначе, и однажды, когда я пришел в гостиницу, Всеволод Илларионович протянул мне тонкую папку: «Прочти». Это был «Адмирал Нахимов».

Я просмотрел несколько страниц.

— Это надо ставить...

Я знаю: согласиться с этим Пудовкину было нелегко. Но он понимал и необходимость сделать фильм о замечательном русском флотоводце. Он ведь не умом только, а и сердцем сознавал: шла война, и народу нужны были картины, которые укрепляли бы веру в мощь русского человека, воскрешали бы образы его славной истории.

Поняв это, Пудовкин сразу же, со всей присущей ему энергией, ринулся в новую работу. Хотя, надо думать, что и от прежнего замысла ему было отказаться нелегко.

Те, кто знал Пудовкина, поймут меня — он принадлежал к тому типу людей, для которых высказать свои мысли и чувства было жизненно необходимым. Чтобы потом больше не тяготиться ими и со всей своей энергией ринуться в новую работу.

Но на этот раз н а д о было поступить по-другому. И Пудовкин, не испытав и тени колебаний, с головой отдался новой теме. Он ведь был тоже человеком великой эпохи, ее солдатом, ее бойцом.

В последующие дни мы сразу же начали думать об «Адмирале Нахимове». Мне кажется, что психологическому переключению Всеволода Илларионовича во многом помог его любимый писатель Лев Толстой: уже через несколько дней на столе у Пудовкина лежали «Севастопольские рассказы».

Громадную помощь в создании этого фильма оказал Дмитрий Иванович Васильев, которого Пудовкин пригласил в качестве сорежиссера. Обратите внимание: в титрах обозначено — постановка В. Пудовкина и Д. Васильева. Хотя понятно, что фильм выражал идеи и был сделан по методу В. Пудовкина. Вот еще одна из ярких черточек удивительной душевной чистоты, бескорыстности и дружелюбия Всеволода Илларионовича.

Но о фильме «Адмирал Нахимов» нужен особый рассказ. Я же хочу вернуться к пудовкинской мечте. Я знаю, что образ молодого человека великой эпохи вновь волновал режиссера и в ту пору, когда мы приступали к работе над фильмом «Жуковский». Не важно, что профессор Николай Егорович Жуковский по возрасту не был молодым, для Пудовкина его образ все равно был образом молодого, смелого, умного и энергичного первооткрывателя, создателя теории, открывшей путь для становления и развития авиации. Да и авиация, которая развивалась стремительно и энергично и на наших глазах переросла в космонавтику, ощущалась Пудовкиным как символ молодости в жизни человечества. В ту пору мы все тоже считали летчиков достойным и вызывающим восхищение авангардом советской молодежи. И это ощущение не обмануло нас: космонавт Ю. Гагарин вскоре стал прекрасным олицетворением того образа молодого человека великой эпохи, о воплощении которого мечтал Пудовкин. Может быть, поэтому я так радостно принял фильм Д. Храбровицкого «Укрощение огня», в котором образ советского человека, хозяина и творца, обрел наиболее завершенные черты.

Пудовкину не удалось воплотить до конца тему и центральный образ фильма «Жуковский». В сценарии не было того полета, тех смелых идей, которые были необходимы для решения столь сложной задачи, как создание героического образа ученого, равного по масштабу Курчатову или Королеву.

●

В заключение несколько слов о второй теме письма: об операторах. Приведу маленький пример, который свидетельствует не только о такте, но и о чувстве справедливости, столь характерных для Пудовкина. Над фильмами «Адмирал Нахимов», «Суворов» и «Жуковский» вместе со мною работала Тамара Лобова. Сначала Пудовкин ее чуждался и укоризненно смотрел на меня, если я доверял ей съемку. Но прошло время, они сдружились, и Всеволод Илларионович творчески ей поверил.

Мне запомнился, в частности, следующий удивительно трогательный и по-пудовкински деликатный разговор со мной:

— Понимаешь, Анатолий, мы с тобой никогда не снимали молодых женщин. К тому же ты больше любишь выявлять на экране характеры, а Тамара — женщина, она больше чувствует пластику женских лиц. Пусть она поснимает...

И я мог наблюдать со стороны, как дружно и старательно работали они над тем, чтобы выявить прелесть женских лиц.

Не могу не сказать и о наших отношениях.

Конечно, отношения оператора и режиссера всегда далеки от идиллии. Кино — это производство, и производство весьма сложное,

требующее не только «чувств», но и воли, энергии. В наших взаимоотношениях с Пудовкиным не было никакой «иерархии». Существовала спокойная уверенность друг в друге, в справедливости поступков и творческих решений каждого. Когда Т. Лобова пришла к нам в группу, она удивлялась: а где же творческие диспуты, споры, к которым она привыкла в других съемочных группах. Действительно, дискуссий не было ни перед съемкой, ни на площадке. Каждый из нас твердо знал и свои задачи и нашу общую цель и шел к ней своим собственным путем, он — путем режиссерских исканий, я — операторских. Синтез происходил на площадке, и в конечном счете экран еще и еще раз доказывал, что главное у нас было единым — общий взгляд на мир, единый творческий метод. Так мы снова и снова убеждались в том, что каждый из нас оставался верным этому методу. Потому-то и не возникала у нас необходимость в дискуссиях.

●

Фильмы В. И. Пудовкина вошли в список классических произведений советской кинематографии. Его теоретические работы составили один из краеугольных камней в теории молодого киноискусства. Недаром мы все по праву называем его одним из родоначальников социалистического реализма в кино. Тем более важно, чтобы молодежь, которая изучает теперь творчество великого мастера, знала, что главным творческим импульсом В. И. Пудовкина всегда была глубокая и постоянная заинтересованность в сегодняшнем дне Родины, стремление поставить свою работу, свой замысел на службу народу, Коммунистической партии, которой он был бесконечно предан.

Масштаб личности

А. Гранберг

Мы ехали с Пудовкиным в поезде Москва — Рига. Это было летом 1947 года. Поезд шел лесами, мимо озер, и в пути на всех станциях продавали лесную малину. Ею остро и нежно пахло в купе. На столе звенела, ударяясь о стакан, бутылка нарзана. А за окном вагона развертывался суровый пейзаж: земля, осквернепная войной, леса, срезанные артобстрелом, и остовы сгоревших изб с торчащими ввысь печами...

Мы тогда работали над сценарием о Жуковском и много говорили о принципах создания подобного рода фильмов. Всеволод Илларионович объяснял, например, что он понимает под монтажом, и не только в кинематографическом, но и в широком — литературном смысле этого слова. Он говорил, что монтаж нельзя сводить к простому соединению (пусть даже умелому) отдельных эпизодов. Вспомнили, как в «Войне и мире» Пьер просыпается, говоря сам себе, что нельзя соединять мысли, а надо мысли сопрягать, и в это время его будит берейтор, который говорит ему, что запрягать надо, пора запрягать.

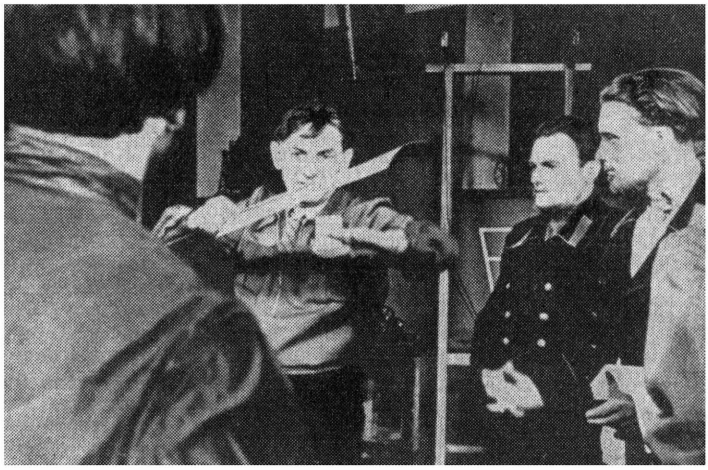
Пудовкин интересно говорил о толстовской манере повествования, приводил ее как образец литературного смыслового монтажа.

Воссоздание многообразия жизни путем сопряжения многих ее отношений, раскрытие смысла этих отношений — эта задача была близка и понятна Пудовкину; не ошибусь, если скажу, что она и была сутью его монтажного метода.

Уже в своих ранних работах, еще в немом кино, он шел именно этим путем, сопрягая отдельные планы и тем самым переосмысливая их содержание и вскрывая их новый общий смысл.

Так, например, в «Конце Санкт-Петербурга» (автор сценария Н. Зархи) у него идут два ряда. Сначала мы видим нищую, разоренную

В. Пудовкин на съемках фильма «Жуковский»



деревню, голодную и беспросветную жизнь крестьянства. Эти эпизоды сопровождаются титрами «Новгородские, пензенские, тверские...» Затем следуют сцены в столице, куда приходит в поисках работы герой фильма. На экране появляются титры: «Путиловские, обуховские, лебедевские...»

Нет необходимости пояснять, какой в результате сопряжения рождался новый смысл.

— Пензенские! Да, да, пензенские! — сказал Пудовкин.— Это мы вместе с Зархи писали — я ведь сам пензенский.

●

Пудовкин был, как тогда говорили, человеком с университетским образованием, круг его интересов был поразительно широк, и не случайно одной из первых его работ стал фильм о теории академика И. Павлова «Механика головного мозга», а одной из последних — фильм об отце русской авиации, профессоре Жуковском.

В искусстве он был не только художником, но и ученым, а в популяризации науки не только ученым, но и художником.

Мы работали с Пудовкиным под Москвой в Подлипках (тогда здесь помещался не санаторий для сердечнобольных, а веселый дом отдыха, в котором жили авиаконструкторы, летчики-испытатели, инженеры-механики, словом, народ, хорошо знающий и физику, и математику). Каково же было наше (Д. И. Васильева и мое) удивление, когда однажды, зимним солнечным утром мы застали всех этих людей в зале! Вместо того, чтоб отправиться по морозцу в лес на лыжах, они, расставив рядами стулья вокруг Пудовкина, слушали его размышления об общей теории относительности. Это была блестящая импровизация. Там же он как-то прочитал лекцию о химизме физиологических процессов, умело сочетая строгую научную точность с простотой и ясностью изложения.

●

Работая над «Жуковским», Пудовкин хотел воссоздать человеческий характер во всей его целостности — так, чтобы «личный пласт» фильма и его общественно-значимая тема были сопряжены, а научные занятия героя стали бы не просто фоном, но были органически включены в сюжет, раскрывали бы драматургию научного поиска, стали бы вторым параллельным планом, сопряженным с первым.

Что касается разработки драматургии научного открытия — эти задачи были решены Пудовкиным, но эпизоды личной жизни по многим обстоятельствам, от Пудовкина не зависящим, остались неразработанными. Однако я вспоминаю разговор Пудовкина с Рошалем об академике Павлове, фильм о котором должен был ставить Рошаль. Многое из

того, что было сказано в тот вечер, нашло затем воплощение в отличном фильме М. Папавы и Г. Рошаля — там обе эти темы были «сопряжены».

●

Как-то на одном из художественных советов Ю. Райзман любопытно говорил о цвете в кино; он подчеркивал значение цветовой доминанты, одного господствующего цвета во всей цветовой гамме. В повседневной жизни мы редко специально фиксируем в сознании окраску окружающих предметов, и лишь в минуты кульминации, в решающие мгновения они вспыхивают перед нами своим ярко обозначающимся цветом. (Эта особенность восприятия нашла отражение в литературе — вспомним красную шапочку егеря на зеленом фоне луга в рассказе Чехова «Егерь».) Эти мысли были близки и Пудовкину; приступая к своей первой цветной картине, он не раз возвращался к ним, всегда ссылаясь при этом на выступление Райзмана.

Вообще он умел слушать других и заставлять других прислушиваться к себе, всегда, однако, отодвигая себя на второй план.

Богато одаренный, он был, тем не менее, необычайно скромен, на мой взгляд, даже несколько нарочито и излишне скромен. Держался он, как правило, очень просто. На студии к нему обращались на «ты» и звали то Лодей, то Пудом и далее в таком же роде. Впрочем, и Сергея Михайловича Эйзенштейна звали кратко — Эйзен, Довженко — Сашко, а Фридриха Эрмлера — Фридом, а то и просто Фридкой. Меня, пришедшего сравнительно поздно в кино, это немало удивляло. А между тем в этом не было ничего удивительного. Это шло от молодости кинематографа. В десятых годах было трудно встретить пятидесятилетнего шофера, в двадцатых — старика летчика, а в тридцатых — убеленного сединами кинорежиссера.

Временами Пудовкин преображался. В фигуре неожиданно появлялась элегантная легкость. Проглядывая рукопись, он не надевал очков, а быстрым, привычным и ловким движением вбрасывал в глаз монокль. На плечи был наброшен пиджак, превосходно на нем сидевший. Впрочем, этот пиджак из серого твида был у него единственный и, когда ему приходилось идти на какой-нибудь официальный прием или банкет, он раздобывал черный костюм у кого-нибудь из знакомых.

Когда мы приступили к работе над сценарием о Жуковском, Всеволод Илларионович сказал:

—Только, знаете, давайте будем дружить. Без дружбы скучно и трудно работать.

Как правило, в работе Пудовкин искал дружбы всех тех, с кем ему приходилось иметь дело. Не надо напоминать об его отношении к памяти Натана Зархи, о его дружбе с Анатолием Головней, о постоянном общении с Дмитрием Васильевым. Об этом знают все. В трудные сороковые годы он с грустью вспоминал о веселом, деятельном времени своей молодости в кинематографе. Многое можно бы рассказать о его отношениях с В. Б. Шкловским, но об этом, надо полагать, в свое время расскажет сам Шкловский.

●

Пудовкин нежно любил Эйзенштейна, Сергей Михайлович отвечал ему тем же. По складу своих характеров они, однако, противостояли друг другу. Эйзенштейн был остроумнейшим собеседником — парадоксы, экспромты, взрывы острот. Пудовкин же был не столько собеседником, сколько рассказчиком, актером, в лицах разыгрывавшим свои рассказы. Между этими двумя большими людьми шла веселая и странная игра. Забавляясь, Эйзенштейн любил подшучивать над Пудовкиным, а Пудовкину это нравилось, и он охотно принимал правила игры. Впрочем, справедливости ради скажем — в этой игре, пожалуй, не было ни победителя, ни побежденного.

Всеволод Илларионович все время как бы вел внутренний монолог, даже, точнее сказать, диалог с самим собой, он не уставал поверять свои нравственные и эстетические требования и делал это то удовлетворенно, то с досадой или болью. Иным казалось, что Пудовкин не вполне искренен, что он играет, рисуется. Это, разумеется, было не так — Пудовкин отнюдь не рисовался. Он «рисовал» ряд

своих возможных обличий, искренне обыгрывая все их проявления.

У Эйзенштейна в «Иване Грозном» Пудовкин согласился сыграть роль юродивого, скрюченного мужичонку в веригах. Он так увлекся своей ролью, что его на самом деле скрючило в три погибели, и потребовалось вмешательство врача, чтоб вывести его из этого состояния.

Что ж, если он умел играть живя, то кто же мог ему помешать жить играя....

Это была умная, чуть лукавая, озорная игра. Иных она озадачивала, а других — и их было большинство — восхищала.

Когда мы работали в Доме творчества на Рижском взморье, то как-то утром, перед завтраком, пошли к морю, искупались и, возвращаясь прохладным курортным переулком, заглянули в магазин (молочные продукты, овощи и фрукты). Вдохновясь, Пудовкин накупил к завтраку дивной латвийской сметаны, творога и почему-то еще и сельдерея.

— В Париже перед влюбленными на столике в бокале всегда стоит сельдерей.

Продавщица спросила:

— Сколько вам килограммов?

Пудовкин смущенно попросил отвесить всего один килограмм.

Громадную охапку сельдерея мы притащили в нашу столовую. Пудовкин играл: он поставил перед собой в бокале ветку, с отвращением начал жевать старые пожелтевшие листья, и мне показалось, что тень желудочно-кишечных заболеваний уже витала над ним.

— Зачем вы его едите? — спросила наша официантка. — Это ведь кормовой сельдерей.

Но и это сообщение не нарушило игру, которой предавался Пудовкин.

●

Вскоре после войны Пудовкин и Черкасов вместе ездили в Индию. Когда Черкасова спрашивали, что произвело на него наиболее сильное впечатление в Индии, он отвечал: «Пудовкин в Индии».

Действительно, Пудовкин вернулся из Ин-

Встреча делегации советских кинематографистов с Джавахарлалом Неру (в середине). Справа от Неру — В. Пудовкин, слева — Н. Черкасов

дии потрясенный; его все восхищало в этой стране: ее искусство, история и быт, манера общаться и жить. Он говорил, что напряженность и многообразие духовной жизни индийской ителлигенции напомнили ему ту напряженность, которая была характерна для русской интеллигенции в период, когда уже чувствовалось приближение революции. У него было в Индии множество интересных встреч, о них там помнят и сейчас.

●

Пудовкин был человеком высокой литературной культуры. Он был воспитан на русской классике, и в отличие от многих наших выдающихся деятелей кино, которые увлекались Э. Золя, видя в нем чуть ли не предшественника кинематографа (увлечение, по совести сказать, мне совсем непонятное), Пудовкин шел от русской литературы. Тургенев и Чехов, Толстой и Достоевский — вот имена, особенно дорогие для него. Чехова — почти всего — он мог цитировать по памяти; об увлечении Толстым я уже писал выше, и здесь надо только добавить, что при сопоставлении имен Толстого и Достоевского он отдавал предпочтение многоплановости Толстого, его гармоничности.

В связи с литературной позицией Пудовкина особо надо сказать о тех требованиях, какие он предъявлял к экранизации нашей классики.

Он полагал, что в кино следует искать своих особых путей выражения, равноценных, а не только равнозначных литературному первоисточнику. Его «Мать» по роману М. Горького (сценарий Н. Зархи), названная кинокритикой в числе двенадцати лучших картин мира, прямое тому доказательство. А ведь это был опыт, проделанный еще на заре нашего кинематографа.

Как-то, когда я сидел у Всеволода Илларионовича, ему позвонила Тамара Макарова, с которой он был дружен.

— Вот уговаривает меня взяться за экранизацию «Анны Карениной», — сказал он после звонка Макаровой.

— Ну а вы?

— Что вы! Об этом не может быть и речи. Я к этому просто не готов*.

●

Пудовкин знал и хорошо понимал живопись. Достаточно вспомнить его статьи об итальянском Возрождении, которые печатались в «Литературной газете». Они появились в результате его поездок в Италию и во Францию.

На одном из первых послевоенных конгрессов мира Пудовкин встретился с Пабло Пикассо. Они оба были очень современными художниками и оба были коммунистами.

Пикассо подарил Пудовкину три тома своих рисунков.

На банкете они сидели за столом рядом. Пикассо нарисовал голубя мира и показал его Пудовкину; потом он сказал, что у него есть несколько керамических тарелок со своими рисунками, которые он обжег у себя дома. Эти тарелки Пикассо хотел бы подарить Советскому Союзу, но только он не знает, как будет принят его подарок. Пудовкин сказал Пикассо, что его подарок, несомненно, будет принят с благодарностью.

Пудовкину, когда он встречал коммуниста, такого принципиального и убежденного, как Пикассо, всегда импонировала сила его воззрений, завершенность его миросозерцания, последовательность его действий.

Таким же был и сам Пудовкин — большевик и художник.

●

Пудовкин как-то сказал, что не боится смерти, но ненавидит и презирает ее. В сущности, добавил он, жизнь начисто отрицает смерть, в жизни для нее нет места; с теми, кто считается умершим, я продолжаю общаться, делюсь с ними своими мыслями, спорю, дружу...

Сергей Михайлович Эйзенштейн умер поздно вечером. Утром я пришел к Пудовкину —

---

* Известно, что в 1937 году В. И. Пудовкин готовился к постановке фильма «Анна Каренина» по сценарию Н. Волкова, кроме того, существует письмо В. И. Пудовкина и С. М. Эйзенштейна к Александру Корде, где излагается план экранизации эпопеи «Война и мир».— *Ред.*

он уже знал трагическую новость. Внешне он был спокоен.

— Для меня Эйзенштейн жив и всегда останется живым. Каждую минуту он может войти сюда, чтобы продолжить начатый вчера со мной разговор.

Однако я видел, что Всеволоду Илларионовичу было не по себе. Он, действительно, ненавидел смерть и никак не мог примириться с нею.

●

Мы жили рядом с Эйзенштейном, Довженко, Пудовкиным, не очень-то понимая масштаб этих людей. Как говорил поэт: «лицом к лицу лица не увидать». А между тем, подобно гигантским фигурам Высокого Возрождения, великим живописцам Италии или подобно нашим писателям — создателям русского классического романа, на заре советского кинематографа возвышаются три мощные фигуры: Пудовкин, Довженко и Эйзенштейн — подлинные классики нашего революционного кино. Они очень различны и как люди и как художники, и в этом, может быть, и их особое обаяние — и богатство, сила нашей Родины, подарившей их миру.

Заветы правды

Н. Медведева

Приглашение на главную роль Авдотьи в фильме Пудовкина «Возвращение Василия Бортникова» — для меня, актрисы театральной, в кино до той поры не снимавшейся, было громадным событием. К тому же мне, уже сыгравшей на сцене и Марию Стюарт, и донью Анну, и еще много ролей традиционного репертуара, было нелегко подойти к работе над образом, ничего общего с моими прежними «классическими» героинями не имевшему.

...Женщина отправила мужа на фронт и осталась с двумя детьми. Вскоре пришел маленький серый листок — похоронная...

Натурные съемки были в селе Урень, Горьковской области. Здесь писала Галина Николаева свой роман «Жатва», здесь жили, работали, радовались и страдали ее герои. Почти в каждой избе так и было: уходил муж, сын, брат на фронт, и приходила похоронная. Но случались счастливые ошибки, и муж возвращался — раненый, часто с тяжелым увечьем, но живой! Вот с такого возвращения и начиналась наша картина.

Сыграть все это нужно было точно. Так, как бывало в жизни. Так, как встречали своих мужей уреньские женщины. В их сердце, в их памяти те встречи никогда не затягивались пеленой забвения. Сознание это не позволяло нам фальшивить.

Читатель, знающий роман, видевший фильм, помнит драматизм ситуации. В хате у Авдотьи — второй муж, Степан. Любящий, заботливый, человек большой души и высокого благородства. В нем измученная женщина нашла то, по чему тосковала, чего не находила в Василии. Значит, нужно передать смятение, но и радость: человек, когда-то близкий, жив! И отчаяние: что же теперь делать? И боль: Степан, любимый человек, должен уйти. По накалу чувств, по напряженности коллизия — самая драматическая, какую только можно вообразить. Актрисе, чтобы сыграть такое, требуются все душевные силы и — мужество: страшно сфальшивить, оказаться банкротом!

И если эта сцена удалась, если удалась роль, то главная заслуга в этом принадлежит доброму, суровому, бескомпромиссному человеку и режиссеру Пудовкину.

К пониманию Авдотьи шли исподволь, постепенно. Первые съемки— на натуре, в деревне. Думаю, выбор не случаен — правду образа с первых же шагов нужно было поверять жизнью. Здесь особенно остро чувствовались фальшь, ошибки, натяжки, неточности. Начало не принесло мне радости; много лишних жестов, ненужная театральность. Понимаю, что все это плохо, а как быть не знаю. Это почувствовал и Всеволод Илларионович и тактично, исподволь стал мне помогать.

Ради этого он повел меня на молочную ферму, организовал знакомство с дояркой Зиной, сделал шутливое предложение поучиться доить коров. Вместе с Пудовкиным мы стали завсегдатаями вечерних посиделок, где всегда шел неспешный разговор о деревенском житье-бытье. Скоро мне стало легко и свободно среди этих людей, и я, как губка, впитывала новые впечатления — своеобразную манеру говорить, жестикулировать, двигаться. По совету Пудовкина все свободное от съемок время я и впрямь работала в колхозе, доила свою корову, полоскала с бабами белье на речке, вечерком лузгала семечки, сидя на бревнах. И все время чувствовала взгляд Всеволода Илларионовича — он следил за мною молча и только изредка замечал:

— А вот такие туфли Авдотья не носила.

В один из первых дней перед съемкой он сказал:

— Руки у тебя тяжелые, усталые. Целый день — работа. Чего ими зря махать?

Замечание это оказалось важным — горожане, особенно люди, с физическим трудом не связанные, обычно жестикулируют, разговаривая. Для таких, как Авдотья, это исключено: усталые они, руки.

Было у меня много ненужных слез. Пудовкин не любил мелодрамы и довольно резко мне сказал:

— Большое горе — без слез. Каменеет человек. Есть слезы — сдержи их. Будешь сильнее.

Так понемногу я освобождалась от всего, что как-то связывало меня с городом, с прежними моими ролями. Я стала иначе чувствовать себя в деревне — легче, проще; иначе вела себя и перед камерой — неловкость, сковывающее ощущение непривычности исчезли, новый жизненный опыт дал «точку отсчета»: вот это — правда, а здесь — фальшь, наигрыш...

Всеволод Илларионович сам тщательно подбирал мне костюм. Сколько кофт он пересмотрел — числа нет. И вот, наконец, голубовато-серая, в темных цветочках, много раз стиранная. Она — заявил Пудовкин.

Так же придирчиво выбиралась прическа. Гладкая, на прямой ряд, с простым пучком сзади — после бесчисленных локонов Марии Стюарт я казалась себе с этим пучком чрезвычайно некрасивой и боролась за каждую завитушку. Но всякий раз Пудовкин безжалостно ее распрямлял. Отсутствие всяких украшений было необходимым — это я вскоре поняла, а Пудовкин понимал с самого начала: внешняя простота «работала» на внутренний образ моей героини, чистый и благородный, чуждый всякой изощренности.

— Авдотья — твоя современница, — говорил мне Пудовкин. — Она вынесла все тяготы войны в деревне, а ведь там оставались одни бабы, представь! Это такие, как она, впрягались в плуг — не было лошадей, но хлеб стране давали. Это истинно русская душа и истинно русский характер. Вспомни декабристок, некрасовских женщин. Она из этой породы...

Шла съемка, и Всеволод Илларионович сидел у аппарата, весь устремленный туда, к съемочной площадке, играя и мучаясь вместе с актером, веря в него, полагаясь на него — и тут уж играть плохо было нельзя. Нельзя было обмануть эту веру. Да и просто в общении с ним хотелось быть по-человечески лучше и хоть немного походить на него.

Пудовкин был поистине душой картины. Неистощимый на выдумку, он всегда умел зажечь всех своим неуемным темпераментом. Приходилось поражаться его изобретательности и энергии. Как-то, уже в павильонах «Мосфильма», мы снимали трудную, психологически напряженную сцену. Шла вечерняя смена, позади у каждого из нас был трудовой день, все устали, долго не могли собраться. Снимали дубль за дублем, а правды, которой требовал Пудовкин, все не было. Кончилась смена. Все огорчены, сконфужены. Продлевать съемки бессмысленно — усталость валила с ног.

И тут Всеволод Илларионович падает со своего раскладного стульчика и лежит на полу без всяких признаков жизни. Нас охватывает ужас, жуткое чувство вины — доконали Пудовкина! Всеобщая паника, кто-то кричит: «Вызывайте скорую помощь!», кто-то бежит за водой, кто-то дрожащей рукой пытается нащупать пульс и, конечно, его не находит.

А когда мы все были уже на грани обморока, Пудовкин ожил и прямо с пола очень ловко сделал кульбит — он был прекрасным спортсменом, — а потом, прыгая на одной ноге, хохоча, приговаривал:

— Ну что, здорово я вас разыграл, здорово?

Он хотел всех нас встряхнуть, расшевелить и, конечно, с лихвой преуспел в этом. Придя в себя после потрясения, счастливые от одного сознания, что Пудовкин жив и здоров, мы удачно досняли сцену.

Так я, кажется, никогда и не видела Пудовкина усталым и всегда поражалась той огромной жизненной силе, которая таилась в этом человеке.

Впрочем, однажды видела его в полном отчаянии.

Перед съемкой он заехал за мной на машине. Вижу, чувствую, что-то с Пудовкиным творится неладное. Вертится на сидении, вздыхает, на меня не смотрит, и все что-то бормочет себе под нос.

— Что случилось, Всеволод Илларионович? — спрашиваю.

— Случилось. Случилось ужасное несчастье. Сцену встречи твоей с Василием надо переснимать — затемнили кадр, а вам с Лукьяновым так больше не сыграть. Нет, нет, так вам не сыграть.

Я попробовала его успокоить: мы с Лукьяновым театральные актеры, играем роли иногда по пятьсот, шестьсот раз, и не хуже, а иной раз и лучше, чем вначале. Аргумент, кажется, подействовал, но на съемке Пудовкин все-таки нервничал, возмущался любым шорохом и добился — все прониклись ответственностью момента, в студии была гробовая тишина. Мы сыграли лучше, чем на первой съемке, и сам Пудовкин это признал. Он был счастлив, радовался как-то по-ребячьи, ходил пританцовывая, заглядывал нам в глаза с благодарностью — не обманули, не подвели, спасибо.

Работа с актерами. Репетиция фильма «Возвращение Василия Бортникова». В. Пудовкин показывает исполнителю роли Бортникова С. Лукьянову (он за кадром) мизансцену с исполнительницей роли Авдотьи Н. Медведевой.

Когда шли съемки в деревне, колхозники подходили к нам и спрашивали:

— Ну, а где же сам знаменитый Пудовкин?

Мы им показывали: вон там, наверху, видите, в белых трусах и белом платочке с четырьмя хвостиками на голове.

Они не верили. А это был он. Жарко, и он был в трусах — так легче работать, а производить впечатление — ему просто не приходило в голову. Он вообще был очень прост, естествен и точно так же свободно чувствовал себя в прекрасно сшитом костюме. Простота привлекала к нему людей. В деревне у него вскоре появилось множество друзей: шли к нему за советом, за помощью. Кому-то нужно было лекарство — оно в пудовкинской аптеке находилось. Кому-то необходим совет — он его обязательно получал. Люди уходили от Пудовкина всегда довольные и успокоенные. «Хороший человек», — говорили колхозники. Так, впрочем, говорил и думал каждый, кто с ним сталкивался.

Пудовкин не выносил, когда кого-то при нем ругали, оговаривали — он просто уходил из комнаты, не хотел слышать о людях ничего плохого. Места злобе, жестокости, неискренности в нем не было.

За все — довольно продолжительное — время общения с Всеволодом Илларионовичем я не уставала удивляться все новым проявлениям его многообразной натуры. Так получилось, что я подружилась с его женой Анной Николаевной, которая приезжала в деревню на съемки. В Москве дружба окрепла, и я побывала у Пудовкина дома. Удивительная эта квартира была — под стать хозяину. Оказалось, Пудовкин — поистине мастер на все руки. Каждый сантиметр площади был любовно использован. Он сам вмонтировал в стены шкафы, полки, что-то раздвигалось, что-то задвигалось, весь дом был полон сюрпризов и загадок. В маленьком шкафу стояли графинчики с настойками разных трав, от болезней и просто очень вкусных. Их придумал и сделал сам Пудовкин. Его хватало и на это.

Лучше, короче и полнее всех, наверное, сказал о неуемности пудовкинской натуры Маршак, который на торжественном юбилее в честь шестидесятилетия Всеволода Илларионовича прочитал свое специально написанное к случаю стихотворение:

И в «Госкино»
И в «Совкино»
Знавали мы
Пудовкина.
И в годы «Межрабпома»
Мы были с ним знакомы.

Картин немало создал он
Прекраснейших по качеству.
Он — режиссер
И чемпион
Всемирный — по чудачеству.

Он несравним, неуловим.
Вы не угонитесь за ним!
Ведет он киносекцию,
Читает где-то лекцию,
Глотает разом десять книг,
Снимает «Жатву» в тот же миг.
А между тем аэроплан
Его уносит в Индостан...

Он занят «Жатвою» земной,
А также небосклоном.
Ведь он одною стороной
По склонностям астроном.
Его давно забрали в плен
И зимний спорт
И летний.
Он с головы до ног спортсмен,
Он наш бессменный рекордсмен
Шестидесятилетний!

Писал послание Маршак,
Приятель пионеров.
Он тоже, кажется, чудак,
Но не таких размеров!

...Прошлое обычно блекнет, сглаживается в памяти, забываются детали. Работу с Пудовкиным помню до мелочей — съемка эта стала для меня школой, профессиональной и человеческой. Вот почему, несмотря на теперь уже немалую жизнь в театре и кино, я хочу считать себя ученицей Пудовкина. Делая любую роль, стараюсь смотреть на себя со стороны пудовкинскими требовательными глазами.

Пудовкин жив сегодня не только в его кинолентах, по которым до сих пор учатся новые поколения кинематографистов многих стран мира. Он жив в своих учениках, которые навсегда запомнили его завет — нести в жизнь правду и оптимизм.

Наша страна кипит в борьбе и работе, люди изменяют действительность, строят новую жизнь. Путь искусства, который включает художника в эту мощную коллективную деятельность, который направляет его к общей цели, мы называем социалистическим реализмом. Это путь сплоченного единства с обществом в его движении к общей, ясной цели — строительству и укреплению социализма.

●

Что требует от нас путь в искусстве, который мы называем социалистическим реализмом? Жадного накопления знаний, раскрывающих сущность философии и практики борющегося за новую жизнь человечества; жадного, и непременно с личной заинтересованностью, наблюдения за живой действительностью, за реальной борьбой народных масс и, конечно,— что является решающим, — личного участия в этой борьбе.

В. ПУДОВКИН

Внимание, к съемке готовы!

А. Симонов

В группу Пудовкина я пришел в 1945 году, и с тех пор уже не расставался с нею до 1953 года, работая в качестве ассистента оператора и второго оператора на фильмах «Адмирал Нахимов», «Жуковский» и «Возвращение Василия Бортникова». При мне всегда была моя старая «лейка», и, наблюдая Всеволода Илларионовича «в деле», я не уставал снимать — без определенных целей, просто «на память». Понемногу накопился довольно значительный фотоархив, тему которого можно было бы определить так: Пудовкин на съемочной площадке. В этом номере журнала впервые публикуется лишь небольшая часть фотокадров.

Энтузиазм, необычайная энергия и работоспособность, переходившие в одержимость, умение объединить усилия всего коллектива, увлечь всех своими идеями, бесконечное разнообразие проявлений натуры удивительной эмоциональности — все эти качества Пудовкина, конечно, лишь приблизительно переданы в фотографиях. Каким выразительным бывало его лицо во время репетиций и съемок, сколько неописуемой доброты и понимания в глазах, в улыбке, когда он в кругу друзей и единомышленников! Всегда подтянутый, спортивный, ценивший ловкость и находчивость, остроумные истории и шутку, Всеволод Илларионович пользовался настоящей любовью товарищей.

В процессе съемок можно было наблюдать, с какой изобретательностью и мастерством снимал он батальные сцены, каким непревзойденным мастером и организатором «массовок» был Всеволод Илларионович. Репетиция с актерами превращалась в священнодействие, ее можно было наблюдать без устали — здесь и бешеная динамика и тончайшие нюансы мимики, решительное столкновение характеров и неожиданная развязка.

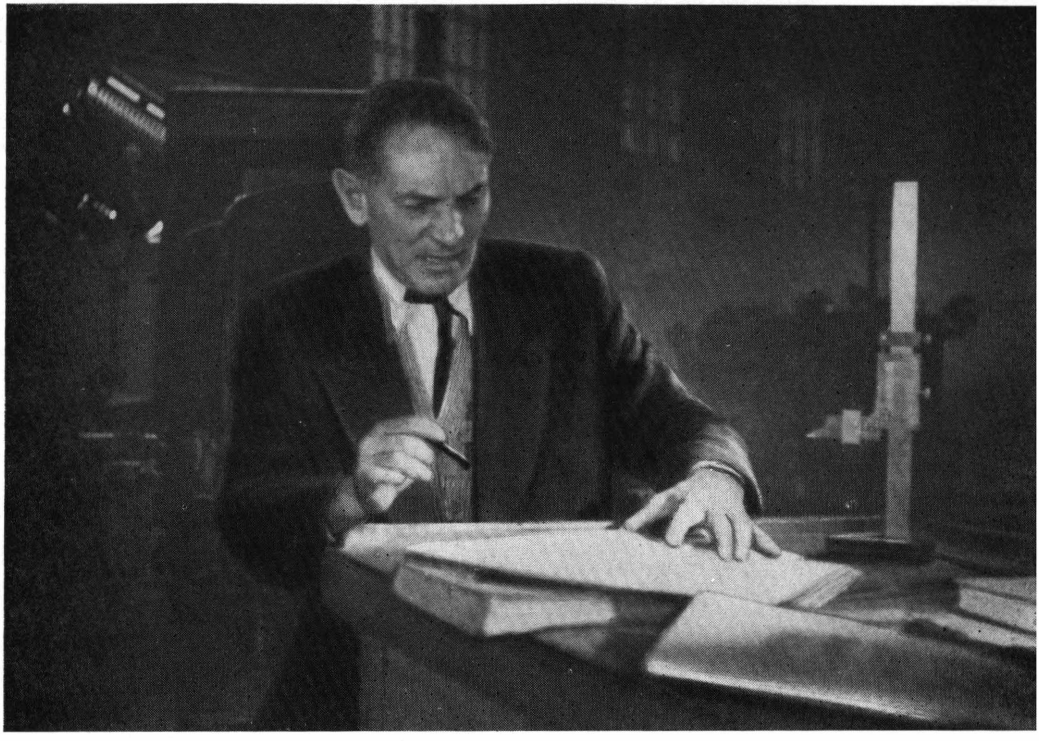
Всеволод Илларионович умел сочетать высокую требовательность к себе и другим с безграничным доверием, и это прежде всего относится к операторам. Поистине удивительно творческое содружество с Анатолием Дмитриевичем Головней, Тамарой Григорьевной Лобовой и Сергеем Павловичем Урусевским. Взаимопонимание между ними было абсолютным; самоотверженная преданность делу — поразительной. Пудовкин умел создать на площадке ту драгоценную атмосферу т в о р ч е с т в а, когда казалось невозможным прервать этот процесс хотя бы на миг, когда непереносимыми казались любые помехи и остановки. Однажды, во время съемок «Адмирала Нахимова», в последний момент выяснилось, что в электросети нет тока для питания камеры. Положение было катастрофическим: это была массовая сцена, сотни людей ждали команды «мотор», любая остановка — и начинай все с начала. Тогда Анатолий Дмитриевич вспомнил свои немые фильмы, взял ручку и сообщил режиссеру, что он готов снимать. Все дубли оказались снятыми превосходно.

Фотография, искусство «остановленного мгновения», вряд ли способна в полной мере передать весь динамизм пудовкинской натуры, чуждой какой-либо статики. И все же тем, кто знал Всеволода Илларионовича, эти снимки, наверное, живо напомнят незабываемые встречи с Пудовкиным, а для широкого читателя, я надеюсь, они приоткроют еще несколько граней поразительно разносторонней и одаренной личности этого замечательного человека и большого художника.

Редакция благодарит всех, кто откликнулся на предложение выступить на страницах нашего журнала с воспоминаниями о В. И. Пудовкине, с размышлениями о его творчестве.

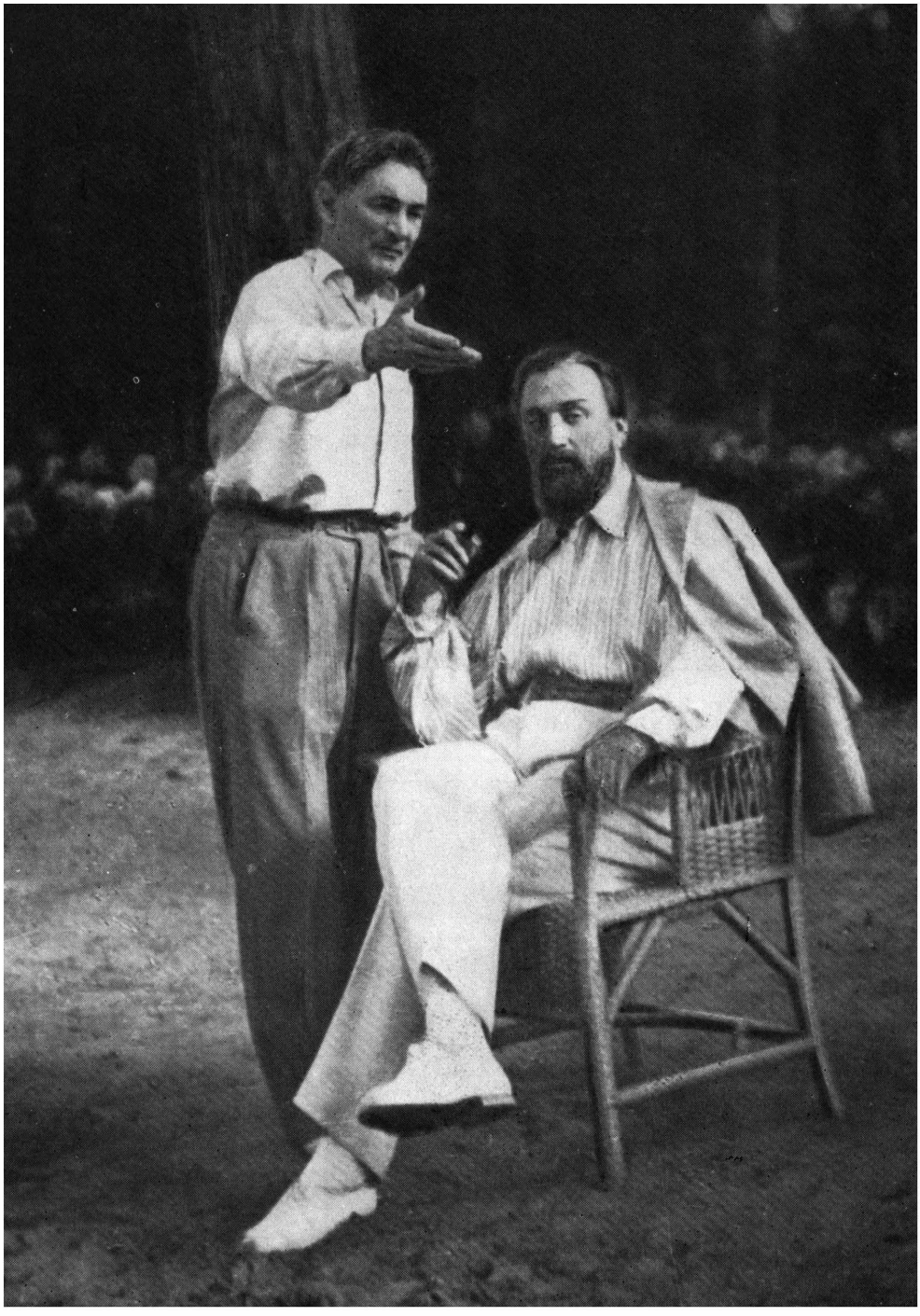
Сегодня, когда кинематографисты отмечают 80-летие со дня рождения мастера, особенно приятно отметить, что художественное и теоретическое наследие режиссера вызывает отнюдь не академический интерес, рождает различные толкования, даже косвенную полемику между авторами опубликованных нами статей.

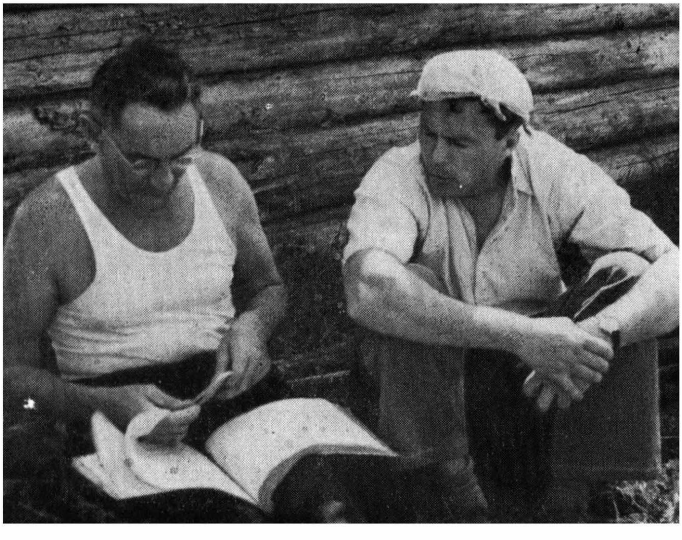
Стирать следы этих различий, убирая «разночтения», мы считали ненужным. В живом процессе освоения творческой традиции великого режиссера и они, эти разночтения, по-своему неизбежны и знаменательны.



В. Пудовкин на съемках фильма «Жуковский»

Справа: В. Пудовкин репетирует с М. Названовым, исполнявшим роль Рябушинского





На съемках фильма «Возвращение Василия Бортникова»
Вверху: В. Пудовкин и Н. Мордюкова (справа)
Внизу: В. Пудовкин и С. Урусевский

новые фильмы

«Преждевременный человек»
«Егор Булычов и другие»
«Поклонись огню»
«Сестра музыканта»
«Новости дня». (Киножурнал, 1971—1972 гг.)
«Всю ночь война»
«Показывает компьютер»
«Зримый прогноз»
«Электронная мультипликация»

Человек и история

Б. Бялик

«Преждевременный человек». Сценарий, постановка и музыкальная разработка А. Роома. Оператор Л. Крайненков. Эскизы декораций Л. Козлова. Звукооператор А. Павлов. «Мосфильм», 1971.
«Егор Булычов и другие». Сценарий и постановка С. Соловьева. Оператор Л. Калашников. Художник А. Борисов. Композитор И. Шварц. Звукооператор Л. Булгаков. «Мосфильм», 1971.

1

Экранизации произведений М. Горького заняли очень важное место не только в истории кинематографического освоения классической литературы, но и во всем развитии искусства кино. Иначе и не могло быть: творчество основоположника социалистического реализма должно было сыграть — и сыграло! — особенно большую роль в обогащении киноискусства новыми творческими принципами, новым методом познания и изображения жизни. Разумеется, влияние М. Горького на деятелей кино проявляется не только в тех случаях, когда они экранизируют его произведения. Это влияние носит гораздо более широкий и многосторонний характер. Но нельзя забыть о том огромном резонансе, который имел поставленный В. Пудовкиным по великой книге М. Горького великий фильм «Мать». И не следует забывать о других выдающихся экранизациях горьковских творений, получивших отзвук и в сердцах миллионов зрителей и в творческих исканиях деятелей кино, например, о поставленной М. Донским кинотрилогии.

Поняв раньше многих возможности родившегося на его глазах искусства «синематографа», М. Горький одним из первых указал и на то, как много оно способно сделать для приближения к народу классической и современной литературы. «Я одобряю кинематограф будущего, который, безусловно, займет исключительное место в нашей жизни,— говорил он еще в 1915 году.— Он явится распространителем широких знаний и популяризатором художественных произведений»*. Нельзя не удивиться проницательности М. Горького, если вспомнить, какие фильмы появлялись тогда на экранах и чего ждали тогда от нового искусства многие зрители. Мы можем составить представление об этом по следующему диалогу из пьесы «Фальшивая монета»:

«Клавдия ...Удивительно это — кинематограф! До него — настоящего искусства и не было.

Глинкин. А — романы? Забыла?

* «Летопись жизни и творчества А. М. Горького», т. II, М., изд-во АН СССР, 1958, стр. 515.

Клавдия. Роман — неделю сосешь, а тут — полтора часа — и готово, сыта по горло».

Увлеченная «уголовными» и «великосветскими» фильмами, такая зрительница меньше всего хотела бы увидеть на экране романы и другие серьезные литературные произведения, казавшиеся ей слишком длинными и слишком скучными.

Прошли годы, и выросшая, поднявшаяся на высоту подлинного искусства кинематография воспитала совсем другого массового зрителя, научившегося ценить в ней способность воплощения в концентрированном виде огромного содержания, умение развернуть за «полтора часа» подлинно эпическую картину жизни. Немалую роль в этом сыграло именно обращение к литературным произведениям. М. Горький смог убедиться в правильности сказанных им когда-то слов о «кинематографе будущего», просмотрев и высоко оценив такие произведения советского киноискусства, как «Чапаев», «Пышка» и другие. Мы назовем сейчас в этом ряду и лучшие горьковские фильмы. Однако прозвучавшие в «Фальшивой монете» слова легкомысленной Клавдии сохраняют некоторый смысл и сегодня. Я имею в виду и существование зрителей, предпочитающих детективные и другие «легкие» фильмы всем остальным, и существование «облегченных» экранизаций классики, приближающих ее к вкусам Клавдии и ей подобных. Да и если говорить о больших мастерах кино, то вопрос о том, как показать зрителям за «полтора часа» (или за несколько больший отрезок времени) классическое литературное произведение, не утратил для них актуальности.

Обычно различают два подхода сценаристов к литературному произведению: тот, при котором фильм создается «по мотивам» произведения, и тот, при котором не допускается, как выразился один теоретик кино, «ни малейшего отступления от текста». Мне думается, что различие между этими двумя подходами не имеет принципиального значения и что главная разграничительная линия проходит, должна проходить не между ними, а между экранизациями, воспроизводящими идейное и художественное существо литературного образца, и экранизациями, подменяющими это существо другим.

Н. Зархи, создавая сценарий для фильма В. Пудовкина по горьковской повести «Мать», внес в нее немало изменений, в том числе сюжетных. Но дух этой повести и ее образная природа были выражены в фильме так верно и так сильно, что он стал подлинно горьковским. Иным путем шел И. Груздев, создавая сценарий по горьковской автобиографической трилогии для фильмов М. Донского: он стремился воспроизвести не «мотивы», а все сюжетное движение трилогии и всю ее архитектонику. Но и он решал свою задачу творчески, отказавшись, с одной стороны, от ряда эпизодов и образов трилогии и дополнив ее, с другой стороны, образами таких горьковских произведений, как «Рождение человека» и «Страсти-мордасти».

Вдумаемся в выражение «ни малейшего отступления от текста». Прежде всего — возможно ли это? Во многих случаях — невозможно: ни один роман и ни одна повесть не могут вместиться целиком даже в многосерийный фильм. Но допустим, что текст «вместился» — о каком, собственно, тексте идет речь? О диалогах, иногда еще о внутренних монологах. А что происходит с авторскими описаниями, с раздумьями автора о героях, с его философскими отступлениями и т. п.? Неужели можно выразить все это с помощью звучащего за кадром голоса «повествователя» или воплотить в ремарках, переложив всю ответственность на режиссера, актера, оператора, художника? Но ведь нередко диалог, вырванный из контекста и из атмосферы романа или рассказа, теряет девять десятых своей выразительности, своего значения, даже просто смысла.

Очевидно, что требование не допускать при экранизации литературного произведения «ни малейшего отступления от текста», как и требование буквализма в художественном переводе, часто не только не помогает воспроизведению идейно-эстетического существа произведения, а предопределяет отступление от

него. А ведь тот, кто экранизирует прозу, должен во имя того же воспроизведения не забывать еще об одном обстоятельстве: сценарий принадлежит драматургическому роду искусства, а драматургия невозможна без действия и не какого-нибудь, а именно драматургического, «сквозного». Представление о возможности фильмов без такого действия, фильмов, непосредственно воспроизводящих «поток жизни», обнаружило не меньшую несостоятельность, чем представление о существовании «повествовательной» драматургии—пьес, являющихся, в сущности, романами или рассказами, которым лишь придана диалогическая форма (так отдельные литературоведы оценивали драматургическое новаторство Чехова и Горького).

Обо всем этом мне вспомнилось, когда я смотрел фильм «По Руси» (сценарий А. Симукова, постановка Ф. Филиппова), выпущенный в 1968 году. При своем появлении он не вызвал такой резкой критики, какой заслуживал, потому что был одним из немногих фильмов, подготовленных к 100-летию М. Горького. Кроме того, в нем были неплохие актерские работы, немного сгладившие слабости сценария и постановки. Но слабости эти столь велики и касаются таких важных сторон вопроса об экранизациях классики, что сказать о них необходимо. Хотя за названием фильма следует пояснение: «По мотивам рассказов М. Горького»,— он является примером не творческого отношения к литературному материалу, а, наоборот, «буквализма», того «буквализма», который уводит очень далеко от этого материала, от его духа, пафоса, содержания, смысла, не говоря уж о его художественной природе.

В сценарии «По Руси» использованы не только рассказы горьковского цикла, носящего это название, но и ряд ранних рассказов, перебивающих друг друга: в рассказ «Коновалов» неоднократно «вклинивается» рассказ «Двадцать шесть и одна», в него — рассказ «Мой спутник», а в этот —«Макар Чудра», «На соли» и другие. Было бы напрасной тратой времени искать в сценарии единый сюжетный или хотя бы эмоциональный стержень — сценаристу и режиссеру показалось, что для художественного единства совершенно достаточно постоянного присутствия главного героя Алексея Пешкова. Перед нами даже не монтаж, а сборник отрывков, вернее сказать — обрывков горьковских произведений, созданный при помощи одного инструмента: ножниц (есть и несколько реплик, придуманных сценаристом, но я уверен, что он не будет на меня в обиде, если я не приведу их). В пределах использованных отрывков или обрывков сценарист обычно не позволяет себе «ни малейшего отступления от текста». Но никакие — самые вольные — переделки не могли бы исказить текст больше.

Например, из рассказа «Макар Чудра» взяты две цитаты. Первая — из слов старого цыгана-чабана, обращенных к герою-рассказчику: «Так ты ходишь? Это хорошо! Ты славную долю выбрал себе, сокол...» (В сценарии эти слова, как и некоторые другие, приведены не совсем точно: вместо «ты славную...» здесь сказано «славную ты...» и т. д., но, наверное, это просто описки машинистки, перепечатавшей сценарий.) В рассказе приведенные слова — лишь начало спора между бродягой-цыганом и героем-рассказчиком. Последний не согласится с тем, что только ходить, странствовать — славная доля; он видит смысл своих хождений по Руси в познании жизни и людей. Макар Чудра возразит: «А тебе что до этого? Разве ты сам — не жизнь? Чужие люди живут без тебя и проживут без тебя...» Рассказчик будет стоять на своем: надо учиться и учить. Старик возразит снова: «А ты можешь научиться сделать людей счастливыми? Нет, не можешь»— и произнесет горькие слова о рабском безрадостном труде людей. Этот спор, в котором каждый по-своему прав, вводит нас в главную проблематику раннего горьковского творчества, в трагический конфликт между стремлением к труду и осознанием его рабского характера.

Какое представление о позиции автора может дать случайно вырванная реплика Макара Чудры? Самое превратное. Вторая цитата (тоже приведенная не совсем точно, но не в этом дело): «Хотел бы, чтоб такая тебя полю-

била?.. Девиц целовать лучше и приятнее, чем мне трубку курить, а поцеловал ее — и умерла воля в твоем сердце». Слова эти в рассказе— переход к истории любви Лойки Зобара и Радды. Но если история эта остается вне фильма, то можно ли их правильно понять?

Еще пример — из рассказа «Мой спутник». В фильме Алексей Пешков говорит своему спутнику Шакро: «Где и на чем ты остановишься, спутник мой?» В рассказе есть подобная фраза. Позволяя своему спутнику эксплуатировать себя, герой-рассказчик производил своеобразный эксперимент: он хотел выяснить, до каких размеров может разрастись зло, если ему не сопротивляться, если пытаться воздействовать на него лишь словами убеждения (это была полемика с толстовской проповедью непротивления злу насилием). В этой связи рассказчик и говорил: «Он меня порабощал, я ему поддавался, следил за каждой дрожью его физиономии, пытаясь представить себе, где и на чем он остановится в процессе захвата чужой личности». Могут хоть что-то сказать зрителю звучащие в фильме слова, вырванные из этого контекста, из философской проблематики горьковского рассказа?!

Примеры легко умножить — собственно, из них и состоит фильм, который не позволяет понять ни содержания, ни формы использованных произведений М. Горького и совершенно лишен их синтетического, философски насыщенного реализма и их романтической окрыленности. Он слаб даже как подборка иллюстраций к биографии писателя, поскольку обходит важнейшие проявления и причины роста его революционного сознания — сознания ответственности перед родиной, народом, историей.

Фильм «По Руси», пожалуй, наиболее показательный пример того тупика, в который заводит сценариста «буквализм». Но перед теми, кто экранизирует классику, возникает и другая опасность, не менее серьезная: вольное, слишком вольное обращение с текстами, когда рождается не кинематографический эквивалент литературного произведения, а новое произведение, очень далекое по идейной и образной сути и, разумеется, по уровню от первоисточника, а иной раз и прямо полемизирующее с ним. В последнее время эта опасность возросла, поскольку право на режиссерское своеволие, против которого не раз выступал М. Горький, начали отстаивать отдельные театральные деятели, имея в виду произведения, написанные специально для театра и не нуждающиеся ни в какой дополнительной «театрализации»: выдающиеся произведения драматургии.

Обычно право режиссера на переделку подобных произведений обосновывается необходимостью «современного прочтения» классики. Но такое прочтение, действительно всегда необходимое и в театре и в кино, должно заключаться не в том, чтобы дополнять классику чем-то, чего в ней нет, а в том, чтобы извлекать из ее глубин новые богатства, которых раньше не видели и не могли видеть, потому что для этого надо было подняться на высоту сегодняшнего дня.

2

Это может показаться парадоксом, но это факт: среди фильмов, поставленных по пьесам М. Горького, нет ни одного не только равного, но хотя бы близкого по своему значению к лучшим экранизациям горьковской прозы. Казалось бы, дело должно было обстоять противоположным образом. При всей специфике кинодраматургии, пьеса все же ближе к ней, чем рассказ или роман. К тому же до самого последнего времени горьковские пьесы экранизировались по готовым спектаклям, в том числе по таким, которые давно признаны классическими. Достаточно назвать фильм-спектакль «На дне», закрепивший на пленке прославленную мхатовскую постановку. И все же ни один из этих фильмов, бесспорно, не идет ни в какое сравнение не только с самими пьесами, но и с экранизированными театральными постановками.

Впрочем, ничего парадоксального в этом факте нет. Сценарист, имеющий дело с произведением драматургии, чувствует себя гораздо более связанным, чем инсценировщик прозы: любое отступление от текста пьесы, от ее «сквозного действия» становится сразу

же ощутимым и требует особенно глубокого творческого оправдания. И больше всего связывает, даже сковывает, та готовая театральная постановка, которая лежит в основе фильма-спектакля.

Даже если спектакль экранизирован мастерски, с использованием всех средств киноискусства, например — крупных планов (одним из самых удачных в этом отношении был фильм «Васса Железнова», поставленный Л. Луковым по замечательному спектаклю Малого театра с В. Пашенной в главной роли), мы имеем лишь ослабленную копию театрального произведения, по которой невозможно составить полное представление о подлиннике, об истинной силе его воздействия на зрителей. Большинство же фильмов-спектаклей обладает лишь музейной, иконографической ценностью. Конечно, и это немалая заслуга, но она не имеет отношения к развитию кино.

Между тем мировая кинематография давно показала на примере творчества М. Горького, что экранизация пьес может иметь самостоятельное художественное значение. Это происходит в тех случаях, когда пьеса ставится не по готовому спектаклю, а специально для данного фильма, с учетом всех возможностей и всех требований искусства кино.

В истории кино стали заметными явлениями и привлекли внимание миллионов зрителей два фильма по пьесе «На дне»: французский, поставленный вскоре после смерти М. Горького Жаном Ренуаром, и японский, поставленный уже после второй мировой войны Акирой Куросавой. Это очень разные произведения, выдвигающие на первый план разные стороны гениальной философской драмы М. Горького. Фильм Ренуара был положительно оценен передовой общественностью Франции за проникающие его симпатии к людям «низов» и за веру в непобедимость человеческого в человеке. Но дело не обошлось без серьезных идейно-творческих утрат. Перенеся действие пьесы на окраину Парижа, Ренуар переключил ее и в иной жанрово-стилевой план: он придал ей характер романтической мелодрамы, для чего подверг существенной сюжетной переработке. Судьбы ряда персонажей утратили большую долю своей трагедийности: к примеру, Васька Пепел (его роль исполнял молодой Жан Габен, и она стала едва ли не главной в фильме) находил в себе силы бросить воровство и начать трудовую жизнь.

Совершенно иной характер носит фильм Куросавы, где действие перенесено в условия японской действительности (Барон здесь не барон, а обедневший самурай, Лука — странствующий буддийский проповедник и т. д.) и где вся картина выдержана в тонах сурового, даже жестокого реализма. Поучительно, однако, что и в проникнутой оптимизмом романтической мелодраме Ренуара и в беспощадно правдивом, но лишенном перспективы фильме Куросавы не нашлось места для сатинского монолога о Человеке, для слов: «Человек — это звучит гордо!» Первый фильм оказался для этого слишком облегченным, второй — слишком безысходным.

Я вспомнил об этих фильмах потому, что они наглядно показывают, какими интересными могут быть самостоятельные кинопостановки горьковской драматургии, если они затрагивают основы мировоззрения и выполнены творчески. Когда в Японии мне предложили написать для газеты «Майнити», для миллионов ее читателей, еще не знакомых с этой темой, статью «Что такое социалистический реализм?», я построил ее на сопоставлении необыкновенно популярной в Японии пьесы «На дне» с двумя названными фильмами. Французский был мною взят как образец романтического преломления социалистического реализма, японский — как один из очень сильных и ярких образцов критического реализма нашего времени. Разумеется, было заманчиво сослаться и на третий фильм, на наш фильм-спектакль «На дне», как на самый близкий к горьковскому творению по идейной и художественной природе. Но я этого не сделал, и не только потому, что он не имеет самостоятельной кинематографической ценности, но и потому, что он лишь бледная тень экранизированного спектакля. Я предпочел апеллировать к воспоминаниям японцев о гастролях МХАТа...

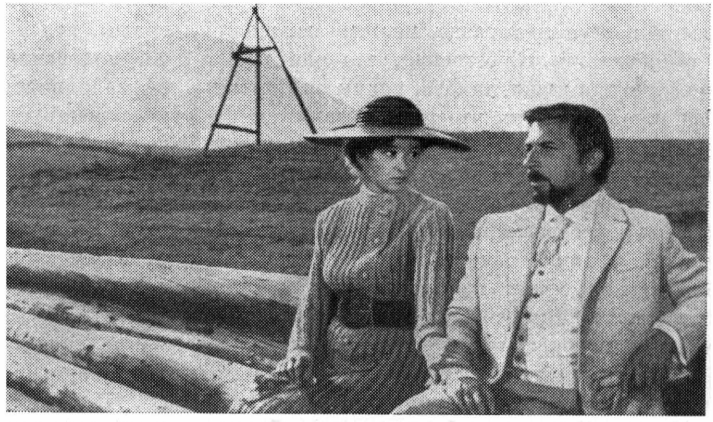
«Преждевременный человек». Никон Букеев — А. Калягин, дядя Жан — Б. Иванов

Фильмы, о которых сейчас пойдет речь,— «Преждевременный человек» (по неоконченной и неозаглавленной М. Горьким пьесе, которая шла в театрах под названием «Яков Богомолов») и «Егор Булычов и другие»— первые у нас самостоятельные кинопостановки горьковских пьес. В этом — несомненная заслуга их создателей: автора сценария и постановщика первого фильма А. Роома и автора сценария и постановщика второго — С. Соловьева. И хотя результаты их опытов вызывают много сомнений, необходимо помнить о тех больших трудностях, которые возникли при постановке названных горьковских пьес. Это необходимо отметить не для того, чтобы «подсластить пилюлю», а чтобы извлечь из первых опытов полезные уроки для тех, которые последуют за названными режиссерами.

Задача, вставшая перед А. Роомом, была трудна уже по одному тому, что он имел дело с незаконченной пьесой, работу над которой автор прервал в начале последнего, четвертого, акта, наметив несколько возможных (равно крутых) развязок, но не отдав явного предпочтения ни одной из них. Трудность эта усугублялась тем, что в пьесе развернуты очень сложные отношения между очень сложными характерами. Исключительно тонкий анализ индивидуальной психологии ведет здесь, как это всегда бывает у М. Горького, к широким социально-философским обобщениям. Писавшаяся, по всем данным, в 1916—1917 годах пьеса была призвана образом своего главного героя, Якова Богомолова, «договорить» образы, стоящие в центре двух более ранних горьковских пьес, написанных в 1905 и 1910 годах.

Рисуя фигуры ученого Протасова в «Детях солнца», писателя Мастакова в «Чудаках» и инженера Богомолова в третьей пьесе, М. Горький подходил с разных сторон к анализу сходных человеческих характеров, занимающих сходную позицию в жизни. Все это люди, целиком захваченные жаждой творчества: один — в науке, другой — в искусстве, третий — в области технического прогресса. Бескорыстные, почти по-детски наивные в области практической жизни и живущие не столько реальностью сегодняшнего дня, сколько мечтами о завтрашнем, они ненавистны мещанам, эгоистам, стяжателям, считающим их чудаками, блаженными, бесполезными для жизни людьми. Но, отдаваясь творчеству, не замечая и не желая замечать окружающей их грязи жизни и предоставляя близким людям бороться против нее, они иной раз невольно становятся равнодушными к ним, забывают о них и больно их ранят...

Именно таков Яков Богомолов в пьесе. Но в фильме он дан преимущественно в своих положительных качествах, для чего понадобилась некоторая правка горьковского текста. Богомолов не произносит в фильме тех слов о рабочих, которые вырываются у него



«Преждевременный человек». Ольга Борисовна — А. Вертинская, Яков Богомолов — И. Кваша

в минуту раздражения: «Утром эти звери опять сломали бур... И кто-то украл ремни». Вырываются они у него так же непосредственно и так же искренне, как в другие минуты слова, выражающие симпатии к рабочим и благодарность им. Он ведь не видит, не хочет видеть всего того, что рабочие, очевидно, уже начинают понимать: полную бесплодность его усилий. «Владыка здешних мест», капиталист, миллионер Букеев, никакой созидательной деятельностью всерьез заниматься не собирается (ему нужен не город-сад, воду для которого ищет Богомолов, а лишь повод задержать здесь Богомолова, в красивую жену которого Букеев влюблен).

Богомолов, каким он показан в фильме, не способен сказать приведенных слов о рабочих, зато он произносит здесь такие слова, которых нет и не могло быть в пьесе. Он активно поддерживает в фильме забастовку рабочих, заявляя по воле сценариста: «Мы очень далеки от них, а когда сталкиваемся с ними близко, на работе, иногда уши горят со стыда за социальные несправедливости. Да нет, пора, пора бы вопрос с рабочими серьезно выяснить и изменить...» и т. д. Племянник Букеева, Ладыгин, тоже претендующий на любовь жены Богомолова, бросает ему отсутствующую в пьесе реплику: «Господин ученый, вы, оказывается, еще и революционер!», а жена Якова Ольга подтверждает: «Да, он за рабочих, это всегда у него так!» Вот почему сценарист воспринял вполне всерьез иронические слова «воспитателя» и «наставника» Букеева, дяди Жана, о Богомолове —«преждевременный человек» и вынес их в заглавие фильма.

Роль Якова Богомолова в фильме исполняет талантливый Игорь Кваша, артист с удивительно мягкой манерой игры. Он раскрывает в герое всю его непосредственность, искренность, «детскость», все красиво человеческое в его поведении. Но даже такой артист, мешая нам увидеть упрощение, «выпрямление» образа Богомолова в фильме, не мог устранить всех тех несоответствий, которые возникли в связи с упрощением в логике показанных здесь отношений. В пьесе жена Богомолова изменяет ему, восставая против его неспособности бороться за нее и за себя самого. Возможность такой же измены, вызванной той же самой причиной, была намечена уже в пьесах «Дети солнца» и «Чудаки», но не была там «реализована». Не происходило этого, между прочим, потому, что люди, влюбленные в героинь этих пьес, меньше всего годились на роль простых, почти неодушевленных, как Ладыгин, «орудий мести». В третьей пьесе это происходит, и Ольга кричит мужу, который готов все ей простить и который ее же успокаивает,— кричит в гневе и отчаянии: «Обвини! Оскорби!» Ведь ничего не может быть для нее после совершенного ею отвратительного ей самой поступка более обидного и более мучительного, чем это прощение!

В фильме Ольга (А. Вертинская) имеет для своего поступка гораздо меньше оснований и «оправданий». Собственно, что она может иметь против мужа, такого, каким он показан в фильме? Лишь то, что у него, занятого напряженным трудом, остается мало времени для нее? Но достаточная ли это «вина» для такого отмщения, какое осуществляет Ольга? Чувствуя несоразмерность ее поступка с той причиной, какая дана в фильме, сценарист-постановщик решил изменить характер самого поступка. Для этого он дал его непосредственное изображение в специально придуманной сцене морской прогулки Ольги и Ладыгина (цитирую по монтажным листам):

«Наезд. Лодка приближается к берегу, на фоне которого «Золотые ворота».

Крупный план. Ольга тревожно оглядывается.

Общий. Лодка с Ольгой и Ладыгиным приближается к «Золотым воротам».

Общий. Лодка вплывает в «Золотые ворота».

Ладыгин бросается к Ольге.

Конец музыки. Шум волн.

Крупный план. Ольга в лодке на фоне «Золотых ворот».

Начало музыки.

О л ь г а. Вы с ума сошли!

Крупный план. Рябь на морской воде.

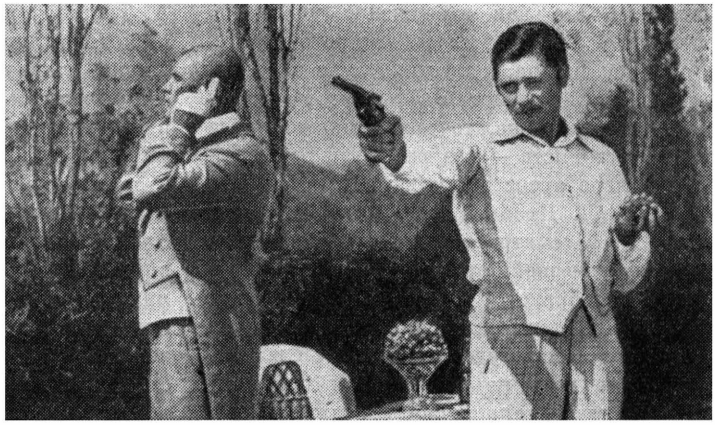
Конец музыки».

Таким образом, получается, что Ольга несколько перекокетничала и оказалась жертвой насилия. История ее «мести» и все связанные с этим сложные психологические отношения оказались низведенными до курортного происшествия. Может ли артистка после этой сцены держать себя так, чтоб оправдывать слова Букеева о ней: «неотразимо властная»? Эти слова не вычеркнуты, сохранены в фильме, но они оказываются здесь совершенно ни к чему, как и слова Ольги: «Живет во мне неразумная сила. Я хочу бунтовать». Артистка произносит эти слова, но только произносит — ничего такого после сценарной переработки не осталось в ее героине.

Упрощение образа Богомолова сказалось и на конфликте между ним и людьми, лишенными творческого начала,— Букеевым, Ладыгиным, дядей Жаном. В пьесе показано, что богомоловский принцип: «Есть вещи, которые не надо видеть... То, чего вы не видите,— не существует»,— что этот принцип, помогая человеку отстраниться от многого мелкого, ничтожного, действительно недостойного внимания, делает его в то же время не защищенным от активного зла, которое не только не перестает существовать, если человек закрывает на него глаза, а делается еще наглее и еще опаснее.

Исполнители ролей Букеева (А. Калягин), Ладыгина (В. Смирнитский), дяди Жана (Б. Иванов) создают в пределах сценарного и режиссерского решения фильма запоминающиеся образы, которые выражают разные степени потребительского, паразитического отношения к жизни, противостоящего богомоловскому — творческому. Но в пьесе эти два взгляда на жизнь не просто противостоят друг другу, а находятся в остром конфликте. Люди, которым мешает Богомолов, в пьесе более опасны, чем в фильме, кончающемся вполне «благополучно»: Букеев благородно самоустраняется, покончив с собой, а Богомолов и Ольга, погрузив свои чемоданы в коляску, покидают его дом. По пути они еще заезжают попрощаться с местом буровых работ, где Богомолов с грустью говорит не о пережитой только что драме, а о своих неосуществившихся строительных планах; «Ах, Оля, Оля, что бы здесь могло быть!» Так, по воле сценариста, развязывается тугой узел драматической коллизии.

По-видимому, пьеса действительно должна была закончиться самоубийством Букеева, но вряд ли все могло произойти так безболезненно для Богомолова. В пьесе над ним явно сгущаются тучи. Дядя Жан ведь не просто приживал и даже не просто циник, а подлинный «наставник» Букеева и Ладыгина, гибко руководящий действиями своих питомцев (необходимо было особое переплетение событий и обстоятельств, чтобы Букеев вышел из-под его контроля). Ладыгин в пьесе — не просто красивое, а и очень злое животное (это сниженный тип людей, подобных чехов-



«Преждевременный человек». Дядя Жан — Б. Иванов, Борис Ладыгин — В. Смирнитский

скому Солепому, который и сам означал снижение, вырождение печоринского типа). Сокращение текста пьесы в сценарии сделало менее ощутимым растущее у Ладыгина желание «убрать» Богомолова (вызвать его на дуэль или просто убить). И вряд ли Букеев ушел бы из жизни так благородно, как это показано в фильме: распорядившись оплатить труд Богомолова, пожелав проститься с ним и т. п.,— все произошло бы, наверное, иначе, сложнее.

В пьесе важной чертой букеевского мирка является его чуждость искусству, даже враждебность ему. «Как скучно здесь!— вздыхает Ольга.— Хоть бы кто-нибудь пел, хотя бы немного музыки... Все живут, точно во сне...» Она повторяет несколько позднее: «Как хочется музыки послушать!» Только в четвертом акте, в ненаписанном финале, должна была, судя по одному намеку, наконец зазвучать музыка (возможно, лишь в тот момент, когда она была бы уже менее всего уместна). Так в пьесе. А в фильме музыка звучит почти беспрерывно и в кадре и за кадром. У Букеева даже, оказывается, есть любимая мелодия, и дядя Жан заботится о том, чтобы он мог ее почаще слушать. А за кадром господствует музыка Скрябина. Недаром в титрах особо указывается, что постановщику принадлежит также «музыкальная разработка».

Надо сказать, что желание подменить мирок, который мучает отсутствием музыки, мирком, который пропитан музыкой насквозь, родилось не в этом фильме. Во всех известных мне театральных постановках «Якова Богомолова» также звучала музыка и почему-то также Скрябина (не знаю, как это назвать — традицией или инерцией). В первой из этих постановок — в новосибирском театре «Красный факел»— значение музыки подчеркивалось еще и тем, что рампа на протяжении всего спектакля изображала приподнятую крышку рояля. Так что в своей «музыкальной разработке» постановщик фильма не вполне самостоятелен. Зато целиком принадлежит ему живописно-панорамная разработка, для которой потребовались средства кино: многокрасочный фон сменяющих друг друга холмов, скал, гротов, пляжей...

Я опасаюсь, что тем, кто смотрел этот фильм, не сопоставляя его с пьесой (и кто не обязан был делать такие сопоставления), мои замечания покажутся слишком придирчивыми. Допустим, что пьеса еще глубже и еще интереснее, чем фильм,— разве это дает основание совсем отрицать его значение? Но я и не хочу совсем это значение отрицать. В заключительных титрах сказано: «Этот фильм завершает трилогию: «Гранатовый браслет», «Цветы запоздалые», «Преждевременный человек». Фильмы посвящались музыке, величию женщины, красоте человеческого труда». Разве «Преждевременный человек» не посвящен этим темам? Да, посвящен, и если рас-

сматривать его как завершение указанной трилогии А. Роома, заслуги которого в кинематографии широко известны, а не той драматургической «трилогии» Горького, о которой речь шла выше, то в нем можно найти немало достоинств — и в работе постановщика, и в игре артистов, и в работе главного оператора (Л. Крайненков).

Если же рассматривать этот фильм в связи с драматургической «трилогией» и всем творчеством М. Горького, то нельзя не пожалеть, что первая экранизация одной из его лучших пьес (а когда еще будет вторая, если вообще будет!— это ведь не театральная постановка) растеряла немало ее ценных черт и черточек, что она немало остродраматического и сложного пригладила и упростила. Нельзя не пожалеть, что не прозвучала с должной силой та мысль пьесы, ради которой она и писалась: об ответственности творца за реальные результаты его творчества и об ответственности мечтателя за реальное осуществление его мечтаний, о необходимости соединить стремление к созиданию с готовностью бороться.

Что же касается красот этого фильма, то сами по себе они не содержат ничего плохого. На них приятно смотреть, особенно когда на их фоне красиво движется, красиво улыбается, красиво щурится очень красивая женщина и когда рядом с ней мы видим милого, красиво любящего мужчину, чем-то похожего на князя Мышкина, правда, без его эпилепсии и других сложностей, но зато с почти сложившимся социалистическим сознанием. Мне обидно, что удовольствие от этого зрелища и от удивительной музыки не было у меня таким полным, каким оно несомненно было бы, если бы я не знал пьесы М. Горького.

3

Главная трудность, которая возникла перед создателями фильма «Егор Булычов и другие», заключалась в том, что они имели дело с великим произведением, одним из величайших в искусстве XX столетия, несущим в себе огромное идейное и философское содержание.

Мы уже начали забывать о том, как потрясла эта пьеса многих при своем появлении. А. Толстой писал М. Горькому: «Вы никогда не поднимались до такой простоты искусства. Именно таким должно быть искусство,— о самом важном, словами, идущими от мозга,— прямо и просто, без условности форм... Изумительно, что, пройдя такой путь, вы подошли к такому свежему и молодому искусству»*. Ему вторил В. Немирович-Данченко: «Давно, очень давно уже я не читал пьесы такой... пленительной... До чего свежи краски. Молодо, ярко, сочно, жизненно, просто,— фигуры как из бронзы... Такая пьеса, такое мужественное отношение к прошлому, такая смелость правды говорят о победе, окончательной и полнейшей победе революции больше, чем сотни плакатов и демонстраций...»**. К. С. Станиславский заявлял: «В этой пьесе я вижу лучший предлог для того, чтобы раскрыть свое отношение к театру и современности»***. Н. Погодин говорил: «...«Егор Булычов» для нас, драматургов, горит факелом, освещающим наш путь»****. Таких слов, заявлений, оценок было много.

И дело, как мы знаем, не ограничилось заявлениями. Пьеса «Егор Булычов и другие» явилась одной из важнейших вех и в истории драматургии и в истории театрального искусства. Роль ее главного героя, одна из тех ролей в драматургии XX века, которые соизмеримы своей глубиной и своим трагизмом с шекспировскими, стала одной из самых притягательных для многих крупнейших артистов нашего времени. Мы не можем не вспомнить, оценивая новое исполнение этой роли, о Б. Щукине, Н. Монахове, В. Вагаршяне, Л. Леонидове, М. Крушельницком, С. Лукьянове, Б. Ливанове, о ряде выдающихся зарубежных артистов. Не можем мы не вспомнить и об исполнителях и исполнительницах других ролей этой пьесы, получившей за четыре десятилетия такую богатую сценическую

---

* «Литературное наследство», т. 70 («Горький и советские писатели»). М., изд-во АН СССР, 1963, стр. 414.

** Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. II. М., «Искусство», 1954, стр. 386.

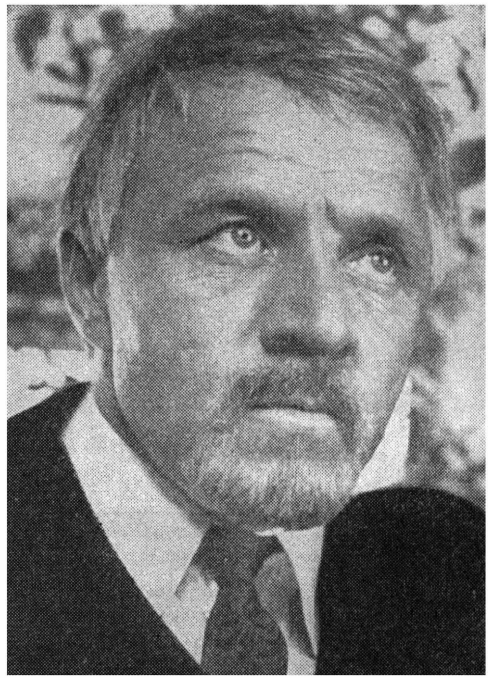
*** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 8. М., «Искусство», 1961, стр. 320.

**** «Литературная газета», 5 февраля 1933 года.

жизнь, какую не все драматургические шедевры античности и Возрождения получили за столетия. Скажем прямо: для первой экранизации «Егора Булычова и других» подобные сравнения неизбежны. И скажем еще более прямо: она подобных сравнений не выдерживает.

Прежде всего ей недостает того качества, о котором часто говорилось в первых же откликах на пьесу: простоты искусства. Фильм начинается фотографиями исполнителей, стилизованными фотографиями, сделанными со вкусом и не лишенными остроумия (например, мы видим снимок пожарного оркестра, где крестиком отмечен Трубач, тюремные снимки — в анфас и в профиль — Лаптева и т. д.). Но, не говоря уж о том, что этот прием далеко не нов, а в последнее время неоднократно варьировался и в фильмах и в спектаклях (вспомним, к примеру, большую, чуть не во всю сцену, «семейную» фотографию, с которой начинает свою постановку «Мещан» Г. Товстоногов в Ленинградском Большом драматическом театре), все это воспринимается как виньетка, мало подходящая для ввода в произведение, подобное пьесе «Егор Булычов и другие», которая кажется кровоточащим куском самой жизни.

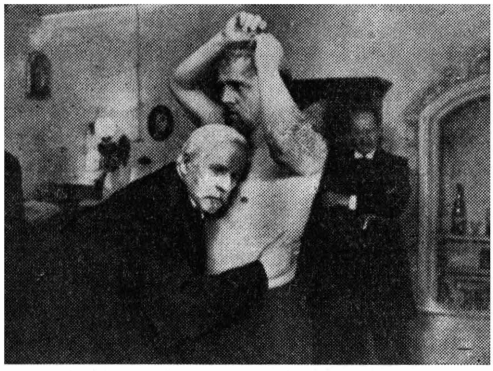
Но после этой виньетки действие еще не начинается. За ней следует монтаж кадров старой кинохроники, относящихся к ноябрю 1916 года (такие же монтажи будут предварять вторую и третью части фильма, захватывая более позднее время: январь и апрель 1917 года). Кадры подобраны интересные: мы видим Николая II и его свиту, принимающих парад войск; полки, уходящие на фронт; взрывы снарядов, трупы, погрузку раненых в санитарные вагоны; потом мы увидим Вильгельма II со свитой, провожающего на фронт немецких солдат; потом в кадре появится Керенский и т. п. Но опять-таки этот прием не нов, как и намеренно ускоренная демонстрация старой хроники, заставляющая вспомнить о прежнем «синематографе» и придающая документальным кадрам иронический, а иной раз и юмористический характер. И очень уж ее много — этой хроники, за которую приходится расплачиваться слишком большой долей драгоценного, до предела сконцентрированного, необычайно лаконичного горьковского текста. А это еще не главный ущерб, наносимый таким способом привлечения исторических материалов основному содержанию произведения.



«Егор Булычов и другие». Егор Булычов — М. Ульянов

Но вот наконец после кадра, имеющего в монтажных листах номер 74-й, мы видим данного крупным планом Егора Булычова. Он еще не у себя дома, а стоит у вокзальной стены, наблюдая за тем, как выносят из санитарного поезда раненых. Выражение его лица и его поза приковывают к себе внимание и трогают: есть в нем какая-то грустная, даже мрачная отрешенность от всего окружающего. Егор смотрит на раненых, а сосредоточен на чем-то происходящем в нем самом. Может быть, это боль, которая «грызет... как

«Егор Булычов и другие». Егор Булычов — М. Ульянов, Ксения — М. Булгакова



«Егор Булычов и другие». Доктор — Е. Тетерин, Егор Булычов — М. Ульянов

тоска», может быть — тоска от сознания близкой смерти. От такого Егора, прислонившегося к стене, которая напоминает тюремную, действие идет по прямой линии, минуя многое важное, главное, решающее, к финалу, где мы видим Егора, упавшего на руки дочери, уже мертвого, но с еще стекающей изо рта по подбородку струйкой крови...

Роль Егора Булычова в фильме исполняет М. Ульянов. Я очень обрадовался, узнав о таком выборе исполнителя, и не только потому, что помню о многих прекрасных работах этого артиста в театре и кино, а потому еще, что он — вахтанговец. Известно, что именно вахтанговцам принадлежат самые большие заслуги в сценическом истолковании «Егора Булычова», можно сказать — в разгадке этого произведения, скрывающего за внешней простотой формы исключительную сложность содержания.

Я не сомневался, что М. Ульянов продолжит замечательную традицию Б. Захавы, Б. Щукина, Н. Державина, С. Лукьянова и других создателей незабываемой постановки «Булычова» в Театре имени Вахтангова — традицию, главная ценность которой заключается во вскрытии философского, мировоззренческого, идеологического смысла того конфликта, который приводит в движение горьковскую пьесу-трагедию: конфликта между Булычовым, который под впечатлением исторических сдвигов, тяжелой болезни и близости смерти стал осознавать ложность буржуазной идеологии и буржуазного строя жизни, и «другими», которые хотят убить в нем это сознание или убить его самого. Бесстрашная булычовская переоценка ценностей неотделима от страстного разоблачения им «других». Основным содержанием его трагедии является не приближение смерти, которой он сопротивляется со всей силой своего жизнелюбия, своей «насквозь земной» натуры, а сознание того, что его жизнь прошла «мимо настоящего дела» и что прозрение пришло к нему слишком поздно...

Разбирая в интересной, содержащей ряд верных наблюдений статье «В сценах и за сценой»* фильм «Егор Булычов и другие», И. Дубровина пишет, что в нем «упорядочивает, связывает воедино разрозненные «сцены»... во-первых, ритм, который задан кадрами хроники и другими «заставками» (их намеренной убыстренности противостоит подчеркнутая замедленность «игровых» эпизодов), а во-вторых, «изобразительное решение» («эпизоды в булычовском доме погружены в фильме в единую цветовую гамму, их то и дело обволакивает лишенный яркости зеленый цвет в различных его оттенках и отсветах»).

* «Советский экран», 1972, № 6, стр. 3.

Признавая правильность наблюдений критика и ценность некоторых находок режиссера и художника, следует все же заметить, что не эти формальные моменты способны связать воедино «разрозненные» сцены и что эту связь надо искать в решении главного образа и в его соотношениях с другими. Касаясь же этой — решающей — стороны вопроса и сравнивая М. Ульянова с его предшественниками — Б. Щукиным и С. Лукьяновым, И. Дубровина утверждает: «О нынешнем вахтанговце — Михаиле Ульянове никак не скажешь, что страсть, одержимость, вызов, непокорная активность таланта стали главенствующими. Взрывы гнева у него — это всего лишь короткие, сразу возникающие и быстро гаснущие вспышки. Да, в такой трактовке есть потери. Но есть и открытия большого актера. В фильме Булычов не бунтует, но находится в поисках».

С замечанием критика о потерях нельзя не согласиться: в фильме главный образ дан преимущественно в двух проявлениях — в подавленности, связанной с ощущением близости конца, и в коротких вспышках злобы против «других». Труднее согласиться с утверждением об открытиях. Нельзя противопоставлять «поиски» Егора его «бунту» (в пьесе они нерасторжимы) и нельзя считать основным содержанием этих «поисков» раздумья героя о близкой смерти: «Для него это вопросы о самом жгучем, о жизни его и небытии». Автор статьи видит сильную сторону фильма в том, что «и режиссер и Михаил Ульянов не торопятся выдвигать Булычова из среды «других», что они «словно нарочно приглушили мощь булычовского активного жизнелюбия, покоряющую талантливость взбунтовавшегося купца» и что так же обстоит дело в фильме с Шурой Булычовой: «ее тягу к новому режиссер и актриса тоже не хотят преувеличивать».

Какие же открытия видит критик в действительно присущем фильму сокращении расстояния между Егором и Шурой, с одной стороны, и «нормальными» представителями буржуазии, с другой? А вот какие: «Фильм несет мысль писателя о том, что значение революции, сметающей этот затхлый мир, в конечном итоге, всечеловеческое. Этим аспектом горьковской гуманистической концепции и объясняется то, что в центр поставлены, скажем, не подпольщики, вроде Якова Лаптева, а такие люди, как Егор».

«Егор Булычов и другие». Мокей — В. Емельянов, Достигаев — Е. Копелян

Ну а в повести «Мать» или в пьесе «Враги», где в центр поставлены именно «подпольщики»,— разве в этих произведениях «всечеловеческое» значение революции и горьковского гуманизма выражено слабее? И разве порывы Егора и Шуры к «всечеловеческому» смыслу происходящих исторических перемен не становятся тем более реальными, чем сильнее их ненависть к «другим», чем больше они от «других» отдаляются?

4

Не знаю, можно ли это назвать открытием, но сильная сторона в ульяновском исполнении Булычова несомненно есть. Я уже говорил о первом появлении Булычова, о той отрешенности и о том одиночестве, которыми веет от всей его фигуры, прислоненной к «тюремной» стене вокзала. Вот так же трогает и сцена консилиума, когда полуголый Егор стоит перед врачами, подняв обе руки,— это тоже кажется не врачебным, а тюремным осмотром,

осмотром приговоренного к смертной казни. Плохо не то, что мысли Булычова — Ульянова часто вращаются в кругу горестных размышлений о приближающемся конце — это присуще и горьковскому Булычову и не может, не должно совсем заслоняться изображением его жизнелюбия (здесь тоже необходимо чувство меры). Плохо другое: его мысли почти не выходят за пределы этого круга.

Мог ли М. Ульянов продолжить и развить то истолкование образа Булычова, которое явилось в свое время действительным и поистине замечательным открытием Б. Щукина? Если б он и попытался это сделать, сопротивляясь режиссерской концепции (следов такого сопротивления в фильме не видно), вряд ли его ожидала бы удача. Слишком большой урон нанесли его роли, как, впрочем, и другим ролям, режиссерские сокращения текста, в которых нельзя не видеть определенной последовательности.

Произнося в споре с Павлином слова: «Все живем на смерть»,— Булычов поясняет: «Я — не про себя, а про войну, про большую смерть. Как в цирке зверя — тигра выпустили из клетки на людей». Это пояснение, раскрывающее самую сущность душевного кризиса Булычова, занимает важное место в пьесе, но оно отсутствует в фильме. Когда Шура просит отца позднее, при новом его столкновении с Павлином: «Не говори о смерти, не надо!», Егор снова поясняет: «Это я — не о себе». Но и этих слов в фильме нет. Нет в финале фильма и тех слов, которые Булычов произносит после сцены с Пропотеем (когда слышит пение демонстрантов за стенами дома): «И погибнет царство, где смрад». Одна из его последних реплик звучит так: «Все умирают? Зачем? Ну, пускай — все! А я — зачем?» Сценарист-постановщик вычеркнул первое «зачем?», чтобы мысли Егора снова оказались сосредоточенными лишь на его личной судьбе, лишь на приближающейся к нему самому «малой» смерти.

Такое решение главной роли резко ограничило возможности и остальных исполнителей, отодвинув их от центрального — идеологического — конфликта пьесы куда-то на далекую периферию событий. Прочитав в титрах, что роль Варвары Булычовой исполняет З. Славина, я был обрадован и этим выбором. Я не раз видел эту артистку на сцене и всегда восхищался сочетанием в ее игре остроты, юмора, даже озорства с поразительной жизненной достоверностью, с уверенной лепкой характеров. Вот кто может так показать политические претензии провинциальной купеческой дочери, что мы по намекам, данным в первой части горьковского драматургического цикла, сумеем догадаться об ее дальнейшей карьере! Но ничего этого в фильме не оказалось, и не по вине артистки. Она сыграла лишь то, что можно было сыграть в пределах усеченного текста роли и что требовала режиссерская концепция: нелюбимую и нелюбящую дочь Булычова.

А Е. Васильева, которая по складу своего таланта могла бы внести нечто свое, новое в исполнение роли Шуры Булычовой, сыграла по тем же причинам лишь любимую и любящую дочь, страдающую от сознания, что отец умирает. Можно лишь посочувствовать М. Булгаковой, которая должна была исполнять роль Ксении, жены Булычова, ставшей, по выдумке сценариста-постановщика, любовницей приказчика Башкина (это противоречит всей логике показанных в пьесе отношений, на что правильно указывает в своей статье И. Дубровина).

Прочитав в титрах, что роль Павлина исполняет В. Тихонов, я не сомневался, что увижу на этот раз не того напыщенного и велеречивого попа-чревоугодника, которого нередко видел на сценах театров, а по-своему умного и по-своему убежденного противника Булычова, противника всего нового, возникшего в его душе и перевернувшего прежние убеждения. По некоторым деталям можно догадаться, что артист так и понимал свою роль, но настоящего столкновения убеждений в фильме не получилось, как не получилось его и при встречах Булычова с игуменьей Мелания (Р. Маркова). На первом плане оказалась сцена, в которой Булычов и Мелания поют песню, напоминающую им об их прошлой любовной связи. Эта придуманная режиссе-

ром сцена, уместная как один из оттенков в картине их отношений, дает в фильме чуть ли не главную краску, так как для Булычова здесь важна не переоценка ценностей, а оглядка на прошлое, вызванная прощанием с жизнью.

Все эти роли стали не только меньше, но и мельче. Для остальных же персонажей сохранено так мало текста, что они запоминаются не больше, чем фигуры, промелькнувшие в кадрах кинохроники. Мне редко приходилось видеть фильмы, которые возбуждали бы столько надежд при чтении списка исполнителей и которые приносили бы после этого столько разочарований.

Почему же так получилось, что несомненно талантливый режиссер, проявивший богатую выдумку в использовании ряда формальных приемов и подобравший прекрасный состав исполнителей, потерпел большую и огорчительную неудачу? В чем состоял его главный просчет при экранизации горьковской пьесы? В том, что, желая сосредоточить внимание на личности, на индивидуальности главного героя, он отъединил его от истории и тем крайне обеднил его личность. И этому не противоречит то, что история получает в фильме непосредственное отображение и что мы непосредственно видим здесь «улицу» за пределами булычовского дома.

Давно пора отказаться от мысли, что выход за пределы «интерьера» пьесы, легко достигаемый средствами кино, во всех случаях расширяет и обогащает картину действия, всегда что-то добавляет. Г. Товстоногов поступил совершенно правильно, когда, экранизируя для телевидения свой спектакль «Мещане», остался в рамках дома Бессеменова и не показал Нила на паровозе или в схватке с начальством в депо, Татьяну — в школе и т. д. В том-то и дело, что в данном случае важнее всего показать, какие отзвуки порождаются в маленьком бессеменовском мирке теми сдвигами, которые начались в большом мире истории. До чего глубоки и могучи эти сдвиги, если даже самая устойчивая консервативная сила — мещанство — вынуждена перейти к самозащите!

В сущности, так же обстоит дело и в пьесе «Егор Булычов и другие», хотя и «малый мир» здесь несколько иной и отражающийся в нем «большой мир» переживает гораздо более бурные, более взрывные изменения. Я бы даже сказал, что изображение «большого мира» сквозь «малый» приобретает в этой пьесе особенно важное значение, поскольку имеет прямое отношение к ее главному конфликту: к тому трагическому разлому, который происходит в душе Булычова, и к борьбе «других» за его душу.

Известно, что М. Горький отклонил предложение вахтанговцев «начать 1-й акт сценой в лазарете, не написанной автором». Он говорил потом: «Я возразил, что это вне пределов пьесы, желая этим предостеречь от прыжков за пределы действительности, изображенной в пьесе»*; С. Соловьев демонстративно пренебрег этим авторским предостережением, начав фильм «лазаретной» сценой: прибытием поезда с ранеными и перевозкой их в госпиталь. А между тем замечание М. Горького, в свое время понятое и принятое вахтанговцами, имело очень глубокий смысл. М. Горькому важно было показать не лазарет, а душевное смятение Булычова после посещения лазарета — смятение, вызванное не только и не столько увиденной им в тот день картиной, сколько мыслями о войне в целом, о «большой смерти», о том, куда идет мир.

Показательна такая деталь. В финале фильма Булычов слышит пение демонстрантов и мучительно ощущает свое бессилие: он может ответить лишь вздохом на призыв Шуры встать рядом с ней. В фильме конкретная демонстрация, движущаяся мимо булычовского дома, заменяется фотографией грандиозного митинга, происходящего, по-видимому, в Петрограде. Потом на эту фотографию накладывается другая, где умирающий Булычов снят на руках у Шуры. Наверное, так и было задумано режиссером — начать и кончить фильм не самим Егором Булычовым, а его фотографиями. Но в этом замысле особенно отчетливо проявился существенный недостаток режиссерской концепции. Постановщика

* М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 18. М., Гос. издательство художественной литературы, 1952, стр. 417.

привлекают не столько люди, сколько их отблески или тени: недаром он так любит показывать людей через их отражения в зеркалах, на фотографиях, в кинохронике и т. п.

Имея в виду отказ постановщика фильма от сатирического элемента в изображении таких персонажей, как Павлин, Мелания, Ксения и другие, автор статьи в «Советском экране» пишет: «... Все карикатурное, что раньше в спектаклях несли эти персонажи, в фильме как бы приняла на себя хроника... И возник парадоксальный эффект: царь, казаки, временные правители, кайзер, снятые документально, выглядят марионетками, петрушками, хроника кажется инсценировкой, а вся основная линия фильма — игровая,— наоборот, представляется достоверной, как жизненный документ». В этих словах очень меткое наблюдение критика, как мне кажется, истолковывается и оценивается им самим совершенно превратно. Хроника как бы приняла на себя не все карикатурное, а все то, что выходит за пределы личных переживаний персонажей: войну как «большую смерть», мир политических страстей, исторический процесс.

Если достоверными при этом оказываются лишь личные переживания и отношения, а все выходящее за их границы и отданное хронике приобретает «кукольный» характер, то не надо думать, что это относится лишь к отрицательным персонажам истории. Ведь монтаж документальных кадров показывает не только царя и кайзера, а и народ на войне. И разве мы не видели фильмы о другой войне — гражданской, в которых (это «обосновывалось» формой сказа, сказки, притчи) одинаково мало достоверны и красные, и белые, и зеленые, и экзотические атаманши, и еще более экзотические комиссарши? В подобных фильмах бывает немало интересной выдумки, в них иногда вспыхивают искры подлинных дарований, но, когда вспоминаются наши лучшие фильмы об эпической героике гражданской войны, когда вспоминается бессмертный «Чапаев», становится неловко за тех, кто тратит свой талант на «кукольное», «марионеточное» изображение истории, на игру в нее.

Вот такое же чувство неловкости испытывал я в иные минуты, когда сравнивал фильм «Егор Булычов и другие» с памятными театральными постановками этой пьесы. Особенно большое огорчение принесла мне сцена с Трубачом, знаменитая сцена, неизменно становившаяся высшей точкой успеха лучших театральных постановок. Невозможно забыть, как проводил ее в Театре имени Вахтангова Б. Щукин. Он проводил ее на диване, лежа, сидя, стоя на нем, пока не вскакивал на стол, неистово, яростно крича Трубачу: «Сади во всю силу!.. Глуши их, Гаврила!» Для него эта сцена не была лишь игрой в страшный суд, шутовством, балаганом. Он думал о той революции, которая должна смести «царство, где смрад». Он думал не только о «большой смерти», но и о большой жизни, которая уже недоступна ему, но в которой может найти для себя место его Шура. И боль за себя, и ненависть к «другим», и радость от своего им отмщения, и предчувствие их близкого конца — вот что звучало в крике Булычова — Щукина: «Глуши, Гаврила! Светопреставление! Конец миру!.. Труби-и!..»

Для Булычова — Ульянова почти не существует ни «большой смерти», ни большой жизни. И Трубач, и его труба нужны ему лишь для заправки, для подготовки своего главного деяния. Заставив всех выбежать из их комнат, он опрокидывает огромный обеденный стол, вдребезги разбивая стоящую на нем посуду. Но этого ему мало: он выдергивает из стола массивную ножку и, размахивая ею, как палицей, начинает крушить все вокруг. Труба становится почти неслышной — ей ли тягаться со всем этим звоном и треском! Она лишь тихо подвывает Булычову, забыв о своем назначении изображать трубный глас в час страшного суда. «Светопреставление» оказывается удивительно похожим на обыкновенный купеческий дебош...

●

Фильмы, о которых шла речь, очень различны и по уровню и по характеру. В первом из них —«По Руси»— была сделана попытка втиснуть ряд произведений М. Горького с их яркой романтикой и праздничной красочностью в рамки унылого бытописания и иллю-

стративности. Во втором —«Преждевременный человек»— бесстрашный горьковский реализм предстал в несколько «приглаженном» виде. В третьем —«Егор Булычов и другие»— гениальное произведение стало, в сущности, поводом для демонстрации «современного стиля», вернее — того, что показалось таким стилем режиссеру. Но каждый раз, пусть и в разной степени и в разных формах, страдало глубоко жизненное и идейно воинствующее содержание горьковских произведений. Каждый раз страдала их ценнейшая новаторская особенность: умение просвечивать человека Историей, а историю Человеком.

Мне не надо быть пророком, чтобы предсказать, в чем меня упрекнут за эту статью. Несомненно — в литературоведческом педантизме, в том, что я оцениваю фильмы лишь с позиций «горьковедения» или даже лишь с позиций текстологии, а не в свете тех задач, которые ставили перед собою сами создатели фильмов, ставили в соответствии со своими творческими индивидуальностями, с новейшими художественными исканиями в искусстве кино и т. п.

В таком упреке могла бы быть своя правда, если бы речь шла о чем-то менее важном, чем утрата таких сторон, таких особенностей творчества Максима Горького, которые вошли в фундамент всего нашего искусства.

Горит, горит...

Инна Соловьева

«Поклонись огню». Сценарий Н. Байтемирова, Т. Океева, Г. Орлова. Постановка Т. Океева. Оператор Н. Кыдыралиев. Художник С. Ишенов. Композитор Т. Эрматов. Звукооператор Т. Левкович. «Киргизфильм», 1972.

Музыка. Потом она обрывается, сменясь — или распавшись — на звучный шум многих и разных голосов. Меняется свет: белый день. Очень людно.

Голос — крепкий, привыкший усиливаться так, чтобы всем на площади было слышно,— выкликает имена, называет причитающееся; отзывается тот, кого назвали; подголосками звучат еще чьи-то слова (дескать, много или мало досталось, придется ли полученное ко двору). Другие голоса ведут свое — кончают обсуждать чью-то уже полученную долю или гадают, кому что еще достанется. А кто-то говорит и вовсе о другом.

Женщина с ребятами уводит к себе корову, мужчина несет на плечах дополнение к их доле — ярку; в противоположном углу площади крестьянин услышал свое имя и протискивается к центру; к себе домой, по удаляющейся вверх и в глубину выбитой улочке уходит еще кто-то. Движение в кадре, как и фонограмма,— многоголосое; единовременное и разнонаправленное, оно организует словно бы не площадь, но кубический объем экрана.

Только что прошло раскулачивание. Тех, чье имение делят между бедняками на площади, мы увидим в следующем эпизоде, и среди них старшего — Аджи-Аке. Старческая голова в легкой, совершенной седине, точеное лицо, чуть поплывшее с годами, мягкая, не по-азиатски изнеженная кожа — кожа домоседа, не имеющего ни нужды, ни охоты подставлять лицо палящему солнцу. Может быть, именно оттого, что богатство его наследственно, что под ногтями у него никогда не было земли, что сам он жилы не вытягивал, прежде чем разжиться, Аджи способен с предусмотрительной добровольностью отдать то, что все равно — нетрудно высчитать — придут забирать. А ему зато хоть не придется сидеть на одной из тех телег, чья вереница, изгибаясь, скоро протянется через всю эту, уступами подымающуюся со дна долины глинобитную деревню.

Телеги нагружены необычно тяжело, высокие, узкие ободья вязнут. Бренчит, щиплет струны глядящий прямо перед собой один из сосланных. Жена другого наспех, прямо из-под колес нагребает в платок растолоченную в пыль землю родины — положить под голову, как будешь умирать. Отчаянно хватается за грядку арбы криком кричащая женщина. Молодой, взмокший милиционер

чумеет и сам от этого крика, от жары, от того, что он тут один за начальство, от жалости к этой бабе, которой не втолкуешь насчет классового чувства и бедняцкого ее происхождения — знай рвется к арбе, к раскулаченным: муж у нее там, с мужем она хочет, к мужу ее пусти... И подконвойный с арбы тоже тихо, просяще трогает парня с винтовкой за плечо: пусти, а?.. А конвоиру невтерпеж, ему уж не до того, чтобы вслушиваться, одного он хочет: чтобы уж дали команду трогаться, чтобы уж взяли лошади с места эту кричащую, клянущую, безнадежно или угрожающе молчащую кладь...

Кадр опять удивляюще многолюден и глубок. Теснятся вокруг телег, чтобы вместить накопившиеся обиды, чтобы проститься, чтобы полюбопытствовать — неужто впрямь увозят... Теснятся и для того, чтобы попытаться выручить человека, за зря, заведомо за зря — кто это только счеты с ним сводит?— высылаемого из деревни...

В толчею, не смешавшись с нею, входят трое — милиционер может перевести дух: эти трое — действительно начальство, со всеми вопросами — к ним.

Решать окончательно тут, видимо, вправе вот этот — высокий, легкий, усталый... Тот, что пониже, в тужурке военного образца, надо полагать, свое решение уже высказал, повторяет его мотивы вкратце: кузнец, из-за которого шумит его щербатый, невнятно возмущающийся подручный, попал в раскулаченные потому-то и потому-то, правильно попал.

— А вы что думаете? — Этот вопрос высокий обращает к третьему, точнее, к третьей, потому что с ними двумя из сельсовета вышла женщина — женщина по имени Уркуя Салиева. Накануне выбранный председатель накануне созданного колхоза.

Случилось так, что на ее имени сошлись все. Сошлись враги колхоза: если нельзя провести своего человека, то уж пусть на этом месте окажется кто-то, кто дела совсем не понимает, никогда большого хозяйства не вел, запутается — женщина из семьи голодранцев, тем лучше... Сошлись и люди из Оша, приехавшие проводить выборное собрание: здорово, что выбирают женщину, будет первая в наших краях женщина-председатель!.. Сошлись все, кто истомился в напряжении этих дней,— надо же наконец кого-то выбрать, хватит спорить, а то нервы натянуты так, что в любую минуту спорящие хватаются за ножи, вот уже и драка. Разнимающий ее мужчина пальнул вверх из нагана.

Видели ли мы Уркую до этой минуты, до этого выстрела?.. Может быть, она и была в толпе. Но только сейчас лицо возникает перед нами резко. Сухой, короткий выстрел — и лицо.

Красивое лицо. В первую минуту сомневаешься: может быть, слишком красивое, слишком выделенное своей безупречностью и черным пламенем глаз среди обмятых жизнью лиц товарок?.. Все рядом с нею— если не коренные жительницы кишлака, играющие своих матерей и бабок, то уж во всяком случае исполнители, отобранные по принципу типажной убедительности; все рядом с ней — отсюда, здешние, а эта — словно бы не совсем здешняя.

Но просчета тут нет. В театральной актрисе Таттубубу Турсунбаевой, которой режиссер дал играть Уркую, он обрел то именно, что было ему нужно.

Толомуш Океев, кажется, знал наперед: здешней Уркуя еще предстанет. Будет, например, эпизод, когда она купает у себя во дворике сына, просит мужа принести воды — окатить мальчика, а Колдош, обозленный деревенским злословьем, пущенной ему вслед кличкой («председательша»), в этой мирной домашней просьбе отказывает ей с недомашней принципиальностью. Уркуя — Турсунбаева находит здесь в себе столько пластичной, спокойной, полной достоинства уступчивости, ее повиновение полно такой ровной прелести... Сторонний зритель, с бытом и нравами киргизской деревни не знакомый, конечно, не может судить тут о достоверности — эстетический эффект «узнавания» для нас не может сработать,— но убедительность полная.

«Поклонись огню». Уркуя — Т. Турсунбаева

И тот же отсвет вековой повседневности национальной жизни упадет на другой эпизод. Уркую вызывают в город, куда-то шлют делегаткой. Она принимает приглашение, кажется, точно так, как это сделала бы ее сверстница из-под Рязани или стриженая ивановская ткачиха. Но вот мать, спохватясь, выносит и сует уезжающей семейное серебро, широкие браслеты. Нет, не для того, чтобы сидеть в президиуме наряженной, благодарно принимает их от матери Уркуя — Турсунбаева. Она берет их как вещь на черный день: в городе всегда может что-то стрястись, нужно что-то иметь про запас — продать, отдать за помощь...

Да, режиссер не ошибся: исполнительница найдет все это, как найдет походку беременной — не тяжелую, но по-особому плавную, когда женщина всей ступней старается чувствовать под собой опору, ступает на всю ногу.

И в ином, психологическом смы[illegible] будет у нее земля под ногами. Режиссеру, однако ж, изначально нужна не только принадлежность героини взрастившему ее селу, не только ее укорененность здесь, но прежде всего «перпендикуляр» к этой жизни, взмывающая и жесткая вертикаль.

Даже в самом лице — стремительном, тонком, узком,— в высоком и ломком стане женщины, словно бы не рожавшей, есть что-то заставляющее вспомнить однажды слышанное наблюдение живописца: люди революции вообще «решены по вертикали» — бессонная иссушенность лиц, узкий клинышек бороды, шишак буденновского шлема, худоба под длинной кавалерийской шинелью...

Чтобы увидеть перед собой это естественное, но и внезапное лицо, этот характер, принадлежащий лишь своей эпохе, режиссер мог пользоваться документами: Уркуя Салиева — персонаж исторический, так звали одну из первых женщин-председателей в Ферганской долине; она была делегаткой, членом ЦИКа республики, была убита. Но для Толомуша Океева творчески побудителен не столько документ, сколько собственная лирическая память.

Не то, что память о самой Уркуе,— ее он не мог видеть. Подобный характер, подобная история — это из первых впечатлений его отца или матери.

Мир фильма — мир, восстанавливаемый по рассказам, слышанным под небом нашего

«Поклонись огню». Кадр из фильма

детства. Тут память о памяти, ее лирическое присвоение.

Толомуш Океев снимает не историческую реконструкцию, но мир, живой в нем, как может быть жив в любом из нас мир, родной отцу и матери.

Рождается ребенок со следом ожога там, где в детстве был ожог у отца. Говорят, что так бывает. В искусстве это почти закономерность.

Первый фильм Толомуша Океева назывался «Небо нашего детства». Молодой режиссер снимал его с теми же людьми, которые теперь участвуют в картине «Поклонись огню», но словно бы с иной душевной точки. Оператор Кабыржан Кыдыралпев с художественной чуткостью знает различие между своим заданием здесь и там. В рассказе камеры о пастбищах Бакая была нежная, незаметная и неизменная фактурность — все передавалось как памятное лично, на ощупь: доверчивая тонкость кожи лошади, сквозь которую играют все жилки; грубый, цепляющийся атлас стеганого одеяла; блеск шелковистого оперения беркута и пыльная сухость пера на чучеле; ощущение войлока под рукой в жару и ощущение того же войлока под рукой в проливной дождь... Этой памяти собственной руки, памяти осязания не может быть в картине «Поклонись огню», где работает лишь задумчивая и тревожная память души. Кабыржан Кыдыралиев снимает тут словно при свете работающего поэтического воображения, которое то лепит образ в крупной игре светотени, то рисует его себе, стремясь охватить многосложное и единовременное движение в «кубе экрана».

В фильме «Поклонись огню», который формально надо бы отнести к «биографическому жанру», все решает эта многолюдная и многосложная глубина кадра. Молодой режиссер берет характеры, взращенные жесткой определенностью плакатов, жесткой определенностью «да» и «нет» классовой борьбы,— он сохраняет коллизию такой, какой ее дала жизнь и какой ее закрепило искусство тридцатых годов (кулаки, прокравшиеся в руководство, попытка скомпрометировать в глазах властей неопытного председателя, зверское запугивание рядовых колхозников, связь со скрывающимися в горах вдохновителями, первые успехи колхоза, которые окон-

«Поклонись огню». Уркуя — Т. Турсунбаева

чательно ожесточают врагов, прижатые к стене, они идут на убийство...) Но этот кусок жизни, отданный своему времени, отдалившийся во времени — совсем иначе волнует теперь воображение художника и обретает совсем иное эстетическое качество.

...Уркуя едет в город с Азизовым — это тот самый, высокий и усталый, с кем она выходила из сельсовета и кто спрашивал ее мнения насчет раскулаченного кузнеца. Артистка, кажется, упустила тут момент, когда могла бы завоевать симпатии. Стучащий, без оттенков голос. Она только дает справку: решение насчет Утура-уста принято до нее — она бы могла вступиться и активнее! Разве не при ней Утур с подмастерьем налаживали рассохшийся дедовский деревянный механизм, чтобы пошла вода на впервые сообща подымаемую землю, и всем стало весело от плеска в подымающихся на поливном колесе ведрах. Ведь и она была тут тогда, на белом иноходце, мягко шедшем по пахоте, вступавшем в общее полупраздничное движение. И все-таки Уркуя дает о кузнеце только справку. Без интонации. И Азизов тоже не воспользовался возможностью показать, как восстанавливается справедливость. Слова его скорей неприятны — выслать всегда успеем, примерно так он сказал. Семья Утура сгрузилась с арбы. Так вот, Уркуя сейчас едет в город с Азизовым. Ее спутник вспоминает молодость — как, сам еще ничего не умея, был первым учителем...

В фабуле рассказ не играет — он нужен здесь как благодарный жест в сторону картины, ключевой для обновленного движения кинематографа Средней Азии, в сторону «Первого учителя» Чингиза Айтматова и Андрея Михалкова-Кончаловского, где главную роль играл Болот Бейшеналиев (здесь он играет Азизова). Жест-благодарность, жест-похвала, жест— признание родства тут естествен: Толомуш Океев знает в себе творческую самобытность и может, не таясь, говорить, кому и чем считает себя обязанным.

Стоит попробовать угадать, почему для среднеазиатских молодых кинематографистов так часто необходим — пусть хоть в самой маленькой роли занятый — Болот Бейшеналиев (скажем, совсем невелика его роль в картине Нарлиевых «Невестка»), или почему для украинца Ю. Ильенко просто невоз-

можно задумывать новую работу без Ивана Миколайчука — артиста «Теней забытых предков». В артистах — и том и этом — как бы живой знак преемственности.

«Первый учитель» мог бы носить и то название, которое избрал для своего фильма Томомуш Океев. «Поклонись огню», поклонись этой вертикали, пламени, встающему перпендикулярно к земле, духу, казнящему косное произрастание (не так ли осмысливается сцена, когда Дюйшен рубит тополь — казнит его...).

«Первый учитель», впрочем, был крепок прежде всего тем, что его образность чуралась аллегорий. Здесь утверждалась тяжелая, плотная прямая содержательность того, что видишь и слышишь, утверждалась сила прямосказания. Это переняли другие. Так, финальная секвенция «Неба нашего детства» — подростки-всадники, скачущие туннелем, попадающие в отсветы ламп в проволочных сетках, в отсветы встречных автомобильных фар, под блики денного света из дальнего выхода — это вовсе не образ «старого и нового», с опасностью встречающегося в узком месте,— это не иносказание, а прямосказание... Так, трогающий, растерянный, старческий полет отпущенного на свободу, ненужного беркута — это прямосказание... И как сам Дюйшен — «прямосказание» — то есть э т о т человек, э т а судьба с ее перспективами,— так строится и образ Уркуи в картине «Поклонись огню».

Томомуш Океев видит все возможности движения этого характера, знает все его готовности — прекрасные и непрекрасные. Не пропускает той, резанувшей наш слух, стучащей ноты или тех изменений, которые видны в Уркуе, когда ее, сидящую в кабине грузовика, встречает арба с семьей кузнеца. Монтажный стык ее довольного лица под беретиком, ее чуть начальственного разговора с шофером и того, что мы только что видели (кузнеца, который ненароком застиг расхитителей, они были смертно, пекли ему лицо железом, вымогая клятву, что промолчит), сам монтажный стык этот срабатывает так, что в какую-то минуту зритель смотрит на Уркую глазами жены Утура: хорошо этой, разъезжает, большим человеком заделывается, так пусть хоть не лезет со своими расспросами, если сама не видит, что у нее под носом творится, пусть хоть даст уехать... Но тут же нам стыдно за себя, потому что все это с Уркуи вмиг слетает, как слетает этот самый беретик — то ли кузнечиха с нее сбила, отпихивая, то ли уронила, то ли сама сорвала, пока бежит за арбой, хватает лошадь под уздцы...

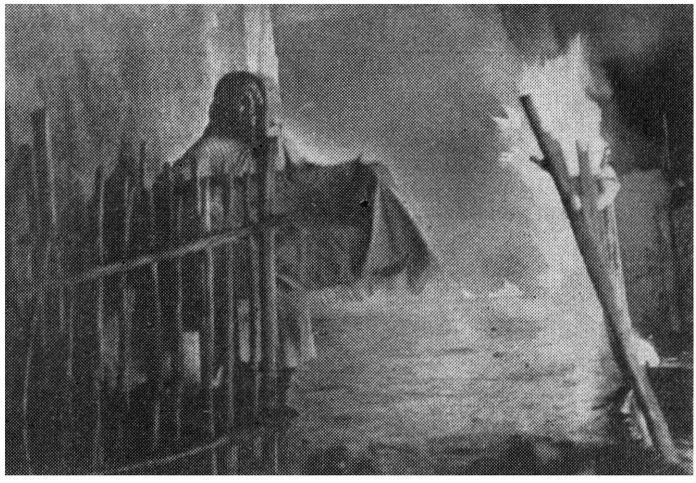
Есть в фильме короткая и жесткая сцена ареста Уркуи (донесли, налгали, что разбазаривает зерно — раздала колхозникам до сдачи государству...). Есть сцена ее допроса в голой беленой комнате. Есть белая пустая стена и на ней — схема милицейского нагана (ее рассматривает в ожидании председателя один из пришедших сюда односельчан — больше глазу не на чем остановиться). А впрочем, должно быть, в сельсовете у самой Уркуи так же голо. Только там мы ее не видели.

Видели зато в огромной, долгой и полной картине молотьбы, когда камера все увеличивает и увеличивает вмещающую глубину кадра, и волы мягко кружат по вороху обмолачиваемых снопов, и мерны веющие движения, высвобождающие зерно от половы, и женщина с усилием мешает обильно положенное, потрескивающее зерно над жаровней, и качаются люльки, еще и еще, и дрожит горячий воздух над током, и каждый занят своим, не замечая того стройного и сложного ритма, которым объединено тут все... И видели беременную Уркую в одиночестве и в покое, когда она в белом платье, под которым круглится живот, опускается к роднику, освежает лицо и влажную под платком шею, к которой налипла та самая, благодатная и колкая пыль обмолота...

...Наезд камеры мгновенен. Он заставляет нас вздрогнуть, как вздрагивает и отшатывается Уркуя. Подошедший вынимает из кармана тюремного ватника не нож, а справку: отпущен досрочно, все в порядке.

Нож вынимает другой — его зовут Теке, он сбежал из заключения, прячется близ деревни, сейчас он лежал с женой в траве,

«Поклонись огню». Кадр из фильма



бормотал ей слова нежности, а потом увидел Уркую на дороге и пошел на нее с ножом, прячась еще... Уркуя Теке не видела, шла, напуганная своей встречей с Саалы. На ее счастье, ее нагнала телега, ехали со свадьбы, подсадили и ее... Значит, это не сейчас. И не сразу после этого дня. Но это все-таки произойдет.

Среди ночи сильно, однообразно, с настойчивой жалобностью плачет ребенок. Плач слышен, как сквозь сон, и женщина, подымающаяся, чтобы покормить сосунка, едва ли не продолжает спать. Свет очага едва находит в темноте влажные со сна волосики на макушке стихшего ребенка, глаза женщины, ее пальцы, мерно помогающие маленькому сосать. И когда в проеме двери возникают четверо — у них подвязан низ лица,— это как в странном сне, который не можешь сбросить с себя, и женщина кричит диким, бессмысленным криком, после которого ей бы проснуться в испарине, с колотящимся, никак не успокаивающимся сердцем.

Происходит то самое, что было постоянным ночным страхом, только на самом деле. Пришли убивать.

Через несколько минут — они трагически лишены сокращенности на экране — соседи выведут из горящего дома оставленную в живых старуху и троих детей. Женщины держат Бубукан под руки. Их утешающие, негромкие голоса полны более всего понимания.

Сзади долго, удивляюще долго горит мазанка — чему бы там и гореть-то...

Огня много, как всего много в этой картине: много пространства, много людей, много земли, воды, камня, цветущих деревьев, сухой травы, много горя — и много сил, чтобы воспринять горе с тою же полнотою, с какой воспринимаешь все вокруг. Мир, встающий в памяти режиссера,— большой.

...Дрожь воздуха — это уже не воздух пожара, а воздух над нагретыми камнями высоко в горах. На скалах дерево в длинных, повязанных на редкие ветви тряпицах. Аджи привязывает к ветке свою ленточку — может быть, это обычай, чтобы помнили после смерти... Он смотрит вниз, земля под ним велика.

По дороге идет Бубукан с тремя детьми, земля велика и перед ними.

Уркуя с лошадью, она в белом, и сад за ней в белом.

Плачет девочка, старшая из троих сирот.

Плачет старик у своего дерева.

Оборачивается женщина.

О чем он думает сейчас и о чем он думал прежде, этот старый человек, чье лицо тут

рассмотрено едва ли не с тою же пристальностью, что и горячеглазое, смелое лицо Уркуи?.. По фабуле это не очень-то ясно; притаившийся и прикидывающийся добреньким главный злодей?.. — есть, кажется, и такой оттенок... Но будь он существен для Океева, вряд ли он позвал бы на роль артиста, который играл в его первой картине Бакая.

Муратбек Рыскулов почти неузнаваем тут физически — иная биография, иная плоть,— но есть в его персонажах общее: готовность предоставить дням жизни катиться своей чередой и конечное доверие к их кружащему ходу, который приведет куда должно, хотя ты-то сам, конечно, в свой час неизбежно и тихо выпадешь из живого круженья...

В Аджи — Рыскулове чувствовалось высокомерие уступчивой, ибо уверенной в себе «просто жизни» перед лицом стороннего и жаркого вмешательства. Пусть делают, что хотят, а жизнь возьмет свое. Огонь погорит, погорит — и стихнет, когда выжжет все вокруг. А потом все зарастет тою же травою, и так же будет дано пасти скот или возделывать удобренное пеплом поле. Дайте срок.

После того, как Уркую выбирают, Аджи приходит к ней в дом, ведет себя степенно и мягко, приносит полагающийся дар — поздравление с сыном — барашек с кудрявым детским лобиком дружелюбно бодается с другим барашком во дворе... По фабуле, конечно, старик ведет себя, как лицемер. Рыскулов заставляет ставить под сомнение: лицемер?.. А может быть, тут еще и иное?..

Но никто не даст старику того срока, на который он рассчитывает. Ни непреклонно-горячая Уркуя. Ни семейные самого Аджи, спивающиеся, хлебнувшие тюремной похлебки или напоказ нацепившие значки «Готов к труду и обороне». Ни ход времени.

Кто видит Уркую в последних кадрах? Старик Аджи? Мать, потерявшая дочь? Осиротевшие дети? Или всех их вместе видит тот, чье воспоминание и раздумье составили плоть фильма, и это его волею сопоставлены слезы старика, который ведь не хотел убивать, лицо той, кого все-таки убили, слезы сирот... И сад. И земля, которой нет конца.

«У музыки, у музыки инфаркт!»

А. Зоркий

«Сестра музыканта». Сценарий А. Алексина. Текст песен Р. Рождественского. Музыка М. Кажлаева. Постановка П. и И. Хомских. Оператор М. Суслов. Художник Б. Бланк. Балетмейстер Г. Майоров. Звукооператор В. Шарун. «Мосфильм», 1971.

Шел киномюзикл «Сестра музыканта».

В фойе Большого зала консерватории томно шуршал и вздыхал саксофон, послушно и нежно вторил ему кларнет, шел молодежный вечер, двигались в танце пары и, скользя меж ними, с белым микрофоном на белом шнуре, в скромном, ослепительно белом брючном костюме десятиклассница Алина, демонстрируя эстрадное мастерство, пела как умела, о дождях, о дальних дорогах, разлуках и неминуемых новых встречах в пути... А наверху в строгом и тихом зале перед органом рыдала студентка Лиля (4-й курс консерватории, класс фортепьяно): «У музыки, у музыки, у музыки инфаркт!»

Итак, шел мюзикл, шел молодежный вечер. Как десятиклассница, как героиня музыкального фильма певица Алина ощущала себя легко и уверенно. Все песенки были разучены, срепетированы со школьным оркестром, ничто не грозило, как это бывает в мюзикле, неорганизованно выпорхнуть из сердца. И, глянув со стороны, можно было сказать, что молодежный вечер в фильме «Сестра музыканта» протекал слаженно-непринужденно, как подлинно эстетическое мероприятие. Как надо.

Скажем сразу: мы не станем рассуждать всерьез о противоборстве классической музыки и эстрадного жанра. Ведь вокальная партия Лили была комической, конфликт между серьезной и легкой музыкой — несерьезным. Еще тридцать два года назад Иоганн Себастьян Бах подмигнул педантичному Антону Ивановичу, чуть раньше на сцене Большого театра полемически было пропето: «Тюх-тюх-тюх-тюх, разгорелся наш утюх» («Веселые ребята»), легкий жанр окончательно утвердил

В мюзикле Женька пожертвовала ради Левы не жизнью, а... характером

свои права, и теперь в этом оставалось убедить лишь шестиклассницу Женьку, сестру музыканта... Однако киномюзикл не вторгается в детскую психологию и не учитывает Женькины соображения и фантазии. В нем нет умной дидактики, нет живого, необыкновенно искреннего и привлекательного Женькиного характера, знакомого нам по повести и спектаклю. Он, киномюзикл, — взрослый по паспорту (чем отличается от известного спектакля «Мой брат играет на кларнете»), он всерьез танцует и играет на кларнете, и в нем не существует того тонкого взаимодействия между возрастами, которое позволяло Раневской в «Подкидыше» казаться ребенком, а подкидышу — взрослым.

Мы не можем что-либо сказать о чувствах героев мюзикла, например, о любви робкого Левы и неробкой Алины, не можем порассуждать о какой-либо иной проблематике фильма. Словом, в связи с сюжетом и содержанием, предложенным авторами, нам просто сказать нечего. И сделав столь невыгодное для критического анализа признание, следовало бы, казалось, просто отложить в сторону перо...

Но повременим. Все же многие темы в «Сестре музыканта» нас задевают и по-своему волнуют. Скажем, образ города, возникающий в фильме. Облик и душевный настрой молодых людей, что полтора часа веселятся перед нами на экране. И, наконец, нас безусловно интересует самый жанр, в котором предпринят фильм. Интерес массовой зрительской аудитории к мюзиклам несомненен. Наши кинематографисты, не имеющие серьезного опыта в этом жанре, делают лишь самые первые шаги. «Сестра музыканта»— одна из подобных попыток. Затеяна она с размахом, цветно и широкоформатно, казалось бы, в соответствии с эстетическими требованиями мюзикла. Сюжет фильма эксплуатирует самую музыкальность жанра. Внук-кларнетист, певица Алина, дедушка, играющий на саксофоне, молодежные вечера, песенки, танцы, музыкальный конкурс, шутливый диалог между серьезной и эстрадной музыкой — вот пряжа этого мюзикла. Но найдена ли в фильме образная стихия зрелища, побуждающая героев существовать в особой пластике, двигаться в танце, солировать или мгновенно образовывать хоры? Родилось ли на экране то особенное действо, которое мы вправе назвать м ю з и к л о м?

Вспомним начало «Сестры музыканта». В энергичном и несколько агрессивном танцевальном ритме движутся на нас молодые люди в ярких одеждах. Они перегородили всю улицу. Прыжки, фуэтэ, стремительный взмах рук. «Ракеты»? «Акулы»?.. (Напвная реминисценция «Вестсайдской истории» здесь очевидна.) Или просто юные наши современники, танцующие некую «Молодежную сюиту»? За ними возвышаются стеклянные брусы зданий нового Арбата, сувенирные маковки церкви. Модерн. XX век. Стекло и дюраль небоскребов. Банлон и кремплин высококачественных свитеров и кофточек.

Это вступление к «Сестре музыканта» едва ли не единственный танцевальный номер киномюзикла, родившийся без специальной «программки» молодежного танцевального вечера или бала. Обычно же герои мюзикла танцуют и поют по ходу культурного мероприятия, а в иную пору предпочитают ходить, а не пританцовывать, разговаривать, а не петь.

Впрочем, нам могут возразить: так ли уж важно, г д е и к а к поют герои. Ведь в фильме исполняется много эстрадных песенок, в нем танцуют, играют на саксофоне и кларнете. Да-да, танцуют, играют... Но нужно ли напоминать о том, что самая музыкальность мюзикла, самые поводы петь, существовать в особенной, танцевальной пластике намного богаче, шире, разнообразнее и интереснее дивертисментов, впрямую связанных с танцевальной площадкой, аккомпанирующим оркестром и микрофоном.

●

Мюзикл — поющий и танцующий фильм. Пение, танец, пантомима, музыка это не вставные номера мюзикла, а его стихия, его ткань, его язык, его видение и слышание мира.

... В сиротском приюте из «Оливера!», над оловянными мисками с жидким супом озябшие затравленные детишки могут и вправду... взвыть. Слезы, тоненькие детские голоса, их ангельский хор, взмывающий к небу,— все это взято со страниц диккенсовского романа, из изображенной в нем жизни. У воришек из того же «Оливера!», снующих по голубиным чердакам и лондонскому рынку, совсем иная тема. Сам рынок динамичен: танцуют корзины, мясники срываются с мест и, потрясая окороками, пускаются в пляс. Картинка жизни стилизуется в действо мюзикла, не теряя при этом примет реальности.

В «Девушках из Рошфора», музыкальном фильме, где есть немало пластических элементов мюзикла, на экране возникает танцующая улица, все движется, порхает, летит в танце: дети, дама с щенками, служанка с коробками, нарядные матросы. Хореографическая картинка изящно и стилизованно копирует улицу. И пробегающему по такой улице герою просто и легко запеть, обращаясь ко всему городу, ко всем зрительным залам.

Это, разумеется, не означает того, что в мюзикле не могут существовать элементы традиционного фильма. Герои «Стариков на уборке хмеля» не поют непрерывно и не существуют лишь в особой пластике мюзикла. Но эмоциональный накал фильма, его лирическая тема, его нравственный и социальный конфликт — все это наиболее ярко выражено в музыкальных и пластических ритмах мюзикла. «День прекрасный!»— звучит тема любви в дуэте Ханки и Филиппа. «Они повстречали друг друга,— звучит рефрен в пении трех менестрелей фильма.— Удастся ли им пойти вместе по жизни?» В кульминационной сцене фильма огромная массовка — целая площадь, запруженная народом,— выражая свое отношение к событиям, живет по особым законам зрелищности мюзикла. И очевидно, что иным, традиционным языком кинематографа было бы невозможно столь лаконично и ярко решить подобную сцену.

У героев киномюзикла существует множество поводов переходить с разговора на пение и со спокойного шага на танец. Превосходное настроение, грусть, голод, уличная толчея, жизнь города, ее тысяча и один жанр, появление нового героя, любовь, разлука, отправление в дорогу... Под любое из этих определений можно поставить отличные сцены из самых разных лент. К тому же, если фильм обрел подлинное дыхание мюзикла, этот переход в поющее и танцующее состояние может со-

Прыжки, цветы и фантазия

«Мюзикальный» поцелуй

вершаться без всякого внешнего повода, озорно, с той же легкостью, с которой переходят от забавной болтовни к своему пылкому пению персонажи «Кабачка «13 стульев».

Но посмотрите, как натужно, тяжеловесно попадают в ключ мюзикла авторы «Сестры музыканта». Обстоятельный репортаж со стадиона готовит появление во дворе дома, где совершается действие, знаменитого жильца — футбольного бомбардира Квасова, затем в кадр вкатывается и долго выруливает в нем автобус с всамделишной командой «Спартак» (в которую «документально вписан» Квасов), футбольную знаменитость запечатлевают иронически на фоне небоскреба, и вот уж тогда-то весь двор, и стар и млад, поет куплеты в честь правой ноги Квасова.

Единожды грянувший хором двор, который никогда больше не запоет и не затанцует, а будет лишь организованно и живописно скакать через прыгалки и мягко стучать костяшками домино, выглядит неправдоподобным, нелепым. Никакая реальность не проглядывает сквозь подобную «мюзикальную картинку».

В фильме нет более ни единой попытки окунуться в истинную зрелищность мюзикла. Танцующая улица? Дуэт? Хор? Балет? Пантомима? Нет, подобные краски возникают лишь на танцплощадке и эстраде молодежного вечера, там где положено, где как раз исчезает непринужденность и импровизационность мюзикла. А улицу авторы охотнее снимут «скрытой камерой», героев—методом «документального наблюдения». Взаправду нарушая уличное движение, торопится в консерваторию кларнетист Лева. Зрелищное пространство фильма принаряжено, чисто подметено и посыпано желтым песочком. Зато не обжито образной фантазией! В фильме нет пластики, зрелищности мюзикла... А музыка мюзикла?

Музыки, как таковой, много. Поет саксофонист Леопольд Львович. Без устали поет десятиклассница Алина... И, пожалуй, каждый из героев протанцевал в фильме на одном из танцевальных вечеров хотя бы один танец.

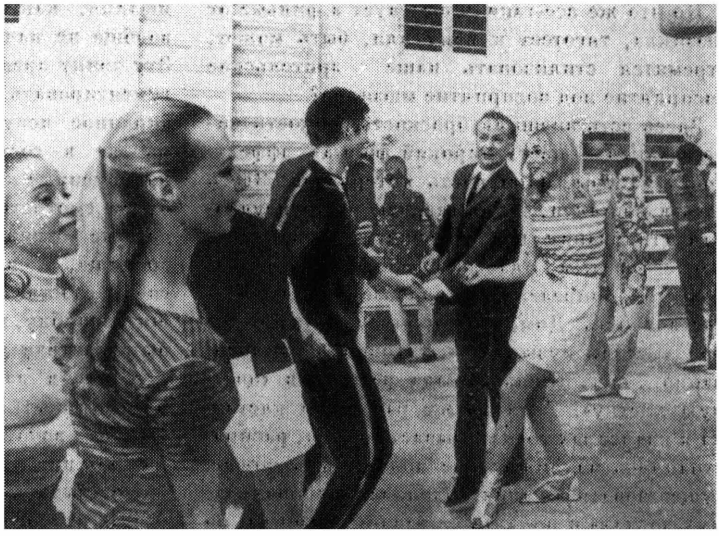
Но у упомянутого уже спортсмена Квасова нет не только живого характера (который он потерял вместе с фамилией Власов, перебираясь из пьесы в мюзикл), но и музыкальной характеристики, присущей герою мюзикла. Нет ее и у Алины, потому что песенки, которые она исполняет с эстрады, она поет не от себя, и характеризуют эти песенки не героиню, а лишь определенные возможности и уровень нашего эстрадного жанра.

В начале фильма юная очаровательная Алина отправлялась за новой песенкой к старому музыканту. И можно было бы предположить, что вокруг этого в фильме произойдут какие-то увлекательные события, что сама песенка заметно и ярко пройдет через весь мюзикл, сыграет важную роль в его сюжете. Ведь высокая себестоимость мелодии, новой песни в музыкальном фильме общеизвестна. На песенке «Пять минут» сделана вся «Карнавальная ночь», на песенке Стрелки (кстати, вот фильм —«Волга-Волга», который без цветного экрана и без широкого формата, и без условных декораций, и без «вестсайдских» ассоциаций многими своими компонентами и прежде всего музыкой, ее местом в сюжете, драматургией, характеристиками героев, всей историей, приключившейся с песней Стрелки, намного ближе к подлинному мюзиклу, чем «Сестра музыканта») построена одна из самых популярных картин 30-х годов.

Песенка, которую добывает Алина у старого Леопольда Львовича, забывается синхронно с ее исполнением. Помнится, в ней говорится что-то милое про дождик, солнце и настроение... Это типичная песенка-однодневка, и она теряется, тонет не то что бы в эфире радиостанции «Маяк», а в скромном диапазоне одного мюзикла. Правда, в сцене школьного вечера ее исполнение встречают аплодисментами. Но всю музыку в «Сестре музыканта» встречают аплодисментами (на самом экране), и это относится уже... к сфере самообслуживания.

У десятиклассницы Алины и кларнетиста Левы нет хотя бы одной мелодии на двоих, выражающей их высокое чувство. Не довелось героям мюзикла спеть нам что-нибудь задушевное, поясняющее — л ю б и т ч е л о в е к. Как не позавидовать им Косте-пасту.

Изящно порхают по экрану герои фильма



ху, который, усевшись на ветке дерева, четко и поэтично проинформировал нас: «Любовь нечаянно нагрянет, когда ее совсем не ждешь». Как не прислушаться им к песенке домработницы Анюты, которая, протирая стекла, грезила и пела от души: «Я вся горю не пойму отчего, сердцу тревожно в груди»...

Нет-нет, даже лирическим героям «Сестры музыканта» не довелось погрузиться в мелодический мир мюзикла... Помнится, однажды один строгий критик, вынося в рецензии приговор «Шербурским зонтикам», недоумевал, почему-де некоторым зрителям нравится, что герои поют, «м о г л и б ы и п о р а з г о в а р и в а т ь». Эта «эстетическая формула», по сути, и воплощена в «Сестре музыканта», ибо музыка здесь не становится средством общения и самовыражения героев.

Мы вовсе не призываем к тому, чтобы в легком развлекательном фильме была обрисована какая-то сложная, тонкая, психологическая любовь. Но... хоть какая-нибудь. Мы не призываем да и не рассчитываем на то, чтобы наши влюбленные герои разговаривали языком влюбленных из музыкальных «Шербурских зонтиков». Но... хотя бы чуточку запоминающимся. Ведь выражение чувства, выражение любви в мюзикле... все-таки музыка.

Очевидно, подробную профессиональную оценку музыки, написанной композитором А. Кажлаевым, сделают специалисты. Мы же говорим прежде всего о киножанре, о законах киномюзикла; о его драматургии, о том, г д е и к а к звучит музыка. Скажем со всей определенностью: в «Сестре музыканта» присутствует музыка к мюзиклу, но не музыка мюзикла. В партитуре фильма не проложены главны темы, мелодии сюжета, не даны музыкальные характеристики героям, не найдено музыкальное звучание темы любви, города, комической линии Женьки... И из немногих музыкальных номеров, сделанных в ключе мюзикла, запоминается разве что необычностью и остротой постановки вопроса уже упомянутая нами партия Лили (4-й курс консерватории, класс фортепьяно): «У музыки, у музыки, у музыки инфаркт!» Да. Пожалуй.

●

Итак, киномюзикл «Сестра музыканта» явился на свет, не обретя пластики и зрелищности мюзикла. Киномюзикл «Сестра музыканта» вышел на экраны, не оснащенный музыкой мюзикла... «Немюзикальный» мюзикл? Да, именно так.

Но что же все-таки существует в фильме от мюзикла, тяготеет к нему или, быть может, стремится стилизовать наше зрительское восприятие под восприятие мюзикла?

Здесь есть внешняя броскость, яркость киномюзикла — цвет, широкий формат, эффектность натуры, нарядность интерьеров. Здесь есть внешняя и, к сожалению, часто неудачная стилизация под условность мюзикла — под его ритмы, пластику, живописные тона, под его — определенным образом понятую — элегантность. Дом, в котором существуют герои «Сестры музыканта», условно и стилизованно... пег. Стены фасада решены, в «цветную клетку». И такая же радужная клеточка в квартирах соскальзывает со стен, распространяясь на пижонские полы. Быть может, существовать в таких разноцветных «шахматных досках» и полагается героям мюзикла, но все же приятно, что перекраске не подвергся Большой зал консерватории.

Здесь есть некритическое заимствование и перенесение в совершенно иную и неподходящую среду некоторых элементов (или впечатлений) от западных киномюзиклов. Странно, скажем, выглядит жеманная сценка, разыгрывающаяся в Левином доме во время визита Алины. Здесь сами фигуры людей обрисованы на «заграничный манер»— и Лилечка в «фирменных» очках, и пританцовывающий со своим серебряным саксофоном дедушка, и отбивающая такт ручкой и ножкой Алина. Все движутся, взаимодействуют, улыбаются и ужасаются не по-русски, не по-московски, а словно бы в кадре «переводного фильма».

И беда не просто в этих бесхитростных и неумелых реминисценциях. Беда в том, что общее впечатление, которое в результате фильма складывается от города, от людей, от их веселья и проявленных ими интересов, от показанной нам школы, дома, двора тоже какое-то обманное — точно нам показали картинку нарядную, чуть ли не идеальную, да только от «идеалов» таких и красоты, так понятой, становится грустно и скучно.

●

С чего же начинается киномюзикл?

Впрочем, существует точка зрения, что мюзикл, как действенный активный жанр, вообще не начнется в нашем кинематографе. Эту точку зрения можно опровергать и... аргументировать. Очевидно, этим займется само экранное искусство. И если окажется, что мы не в состоянии создавать собственные полноценные киномюзиклы, то что же, значит, будем смотреть чужие? Ибо ведь никто, кажется, не отрицает привлекательности самого зрелища, и избегать его, не искать к нему своих собственных путей значило бы совершить ошибку, в результате которой пострадали бы и зрители и кинематограф.

А ведь в нашем кинематографе есть интересный опыт освоения жанра киномюзикла. Как не вспомнить здесь, например, «Айболит-66» или «Бременские музыканты»...

Но, быть может, помышляя о становлении отечественного киномюзикла, о возможной его образности и самобытности, стоит глянуть и глубже —в даль наших тридцатых кинематографических годов.

Мы уже вспоминали «Волгу-Волгу», в которой присутствуют все компоненты киномюзикла. И хотя фильм сделан в иной жанровой традиции, его можно было бы легко и изящно «передиктовать» в отличный, отмеченный национальной выразительностью киномюзикл.

Зарницами киномюзикла (предвестием будущего кинематографического жанра) освещены многие музыкальные, комедийные и приключенческие ленты 30-х годов. Вспомните, как в «Детях капитана Гранта» возникает песня о веселом ветре, как смело взбирается по вантам мачты маленький Роберт Грант. Песня, ее ритм, подхваченный всей картиной, одухотворенное движение, белое кипение парусов, головокружительная высота и простор моря — все это подлинная стихия киномюзикла и прекрасный эпизод, прозвучавший в его ключе. Вспомните, как в «Богатой невесте» засыпает украинское село, и только песня, как неугомонный запоздалый гуляка, все плутает по околицам. Там отзовется девичьим смехом, здесь вдруг примолкнет испуганно, точно навсегда, и вдруг снова оживет, грянет целым хором — эти волны песни, гуляющие

по свету, слиты с целым миром. Вспомните все начало «Весёлых ребят»: и утреннюю музыкальную перекличку коров, и птиц, запросто слагающих на проводах нотную запись мелодии, и воодушевленный рев стада, и знаменитую песню-парад героев картины...

... Итак, с чего же начнется наш новый настоящий киномюзикл?

Событие? Нет, образ события

В. Синельников

«Новости дня». Киножурнал. Центральная студия документальных фильмов, 1971—1972.

Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Эта древняя пословица воспринимается как аксиома — доказательств она вроде бы не требует. Но когда речь заходит об экранной информации — кино- и телехронике — незыблемая мудрость вдруг поворачивается неожиданными своими сторонами. В самом деле, разве то, что мы с л ы ш и м в кинопериодике, второстепенно? Кроме того, важно помнить, ч т о в данном случае мы должны увидеть — не нечто неопределенное, а продиктованное жизнью и организованное логикой мысли, логикой искусства. Значит становятся крайне существенными и такие определяющие константы, как — где увидеть, когда увидеть, даже сколько раз увидеть.

Почему возникают эти вопросы? Почему так остро ставятся они сегодня? Их задают зрители телерепортажей с места события, ежевечерних сводок новостей на голубом экране, еженедельных выпусков «Новостей дня» и местных киножурналов. На них пытаются ответить кинематографисты — всесоюзный семинар кинохроникеров, на который собрались десятки режиссеров, операторов, редакторов, был специально посвящен проблемам кинопериодики. Выступления участников семинара использованы в нашей статье. Их размышления о кинопериодике, коллективный анализ экранных изданий сделали этот семинар своеобразной рабочей «летучкой» товарищей по общему делу.

Что же рождает сегодня неудовлетворенность экранными изданиями новостей? Более того, заставляет даже задуматься об их дальнейшем существовании. И когда? После полувекового существования главного киножурнала страны — «Новостей дня»...

●

В поисках ответа на этот вопрос небесполезно «полистать» первые номера журнала. «У экрана жуткое свойство: все самое реальное, тысячу раз виденное, даже надоевшее, он в своем отображении делает важным, значительным, каким-то особенно четко-поучительным. Смотришь — и словно переоцениваешь, переживаешь заново, чутко и настороженно...» Так описал пятьдесят лет назад в «Правде» свои впечатления после просмотра «Киноправды» Михаил Кольцов.

За эти годы зрители увидели тысячи номеров журнала. «Новости дня» стали яркой, активной формой пропаганды киноэкраном наших достижений. Они содержат зрительную информацию о важнейших событиях международной жизни. Журнал был и остается сегодня основным видом кинохроники, завоевавшим наибольшую популярность у зрителей.

И тем не менее, а может быть, именно поэтому задумаемся над словами Кольцова и временем, когда они были произнесены. Первые номера журнала. Так ведь пятьдесят лет назад они и впрямь были художественным откровением. Каждый сюжет следовало патентовать как открытие. Ведь все тогда было первое.

И потому-то — рискну предположить — показалось Кольцову на экране даже надоевшее важным и значительным. Впрочем, почему показалось? Именно так оно и было. Но пятьдесят лет назад! Сегодня же многократное повторение открытий, сделанных в кинопериодике

дике за эти годы, превратило их в привычный стереотип. И кадры, от которых во времена Кольцова и даже много позже перехватывало дыхание, сегодня подчас смотрятся в киножурнале как общее место.

Отсутствие творческой конкуренции долго позволяло режиссерам и редакторам, работающим над выпусками «Новостей», далеко не всегда оперативно реагировать на веяния времени и не задумываться над местом кинохроники среди других средств массовой информации, над эстетическими закономерностями развития публицистики именно на экране. Конец «спокойной жизни», который назрел и был подготовлен временем, положило мощное развитие телевидения и, в частности, его информационных передач, таких, как — усмотрим здесь некий символ — программа «Время».

Говоря это, я помню, что жизнеспособность кино- и телехроники, их взаимообогащающее добрососедство убеждают в том, что экстремистские призывы «упразднить кинохронику» родились в запале, в азарте спора и были по меньшей мере преждевременными. Но и они оказались полезными постольку, поскольку среди кинодокументалистов и сейчас порой еще нет-нет, а встречается мнение, что ТВ вообще никак не мешает экранной периодике жить своей жизнью.

> Все время над нами витает нечто подобное жупелу — нас все время пугают телевидением. Но мы на Ростовской студии этого не ощущаем. У нас на студии телевидения организована ежемесячная передача под рубрикой «Кадр». Там с огоньком работают режиссеры и кинооператоры, там демонстрируются самые последние фильмы, рассказывается о том, над чем трудятся наши творческие работники. «Кадром» руководит бывший работник Ростовской кинохроники, и мы не считаем это «утечкой мозгов». Многих волновало, что телевидение нас подомнет под себя, надвинется на нас, и мы будем только попискивать. А с моей точки зрения, нет опасности в том, что существует телевидение, во всяком случае, для меня лично, для моей работы. Появится ли в дальнейшем кассетное кино, лазерное кино, оно вынуждено будет соседствовать с телевидением, так же, как телевидение будет соседствовать с нами, и нечего создавать из этого сложной проблемы.
>
> (Из выступления на Всесоюзном семинаре по кинохронике В. Нестеренко, редактора Ростовской-на-Дону студии кинохроники)

А ведь проблема-то есть. И она очень сложна. Ее ежемесячным «Кадром», демонстрирующим фильмы, не решишь. Но, к сожалению, такая безмятежная точка зрения уже сыграла свою роль. Что греха таить, несколько лет назад кинохроника «проспала» необходимость трансформации киножурналов новостей, обусловленную появлением телеинформации. Самое же печальное заключается в том, что В. Нестеренко и, к сожалению, не он один даже сегодня не видят никаких проблем в сосуществовании кино- и телехроники. А ведь завтра голубой экран появится в каждом доме, откроются телевизионные залы, и проблема рождения единых экранных информационных передач действительно станет в повестку дня. Что скажут тогда ни о чем не беспокоящиеся авторы и сторонники «бесконфликтного развития» экранных средств массовой информации? Вот тогда и начнется для кинохроникеров, пользуясь кинематографическим термином, «жизнь врасплох». А такая перспектива действительно крайне опасна для будущего журнала «Новостей» и сулит нам всем новые теоретические и практические затруднения.

●

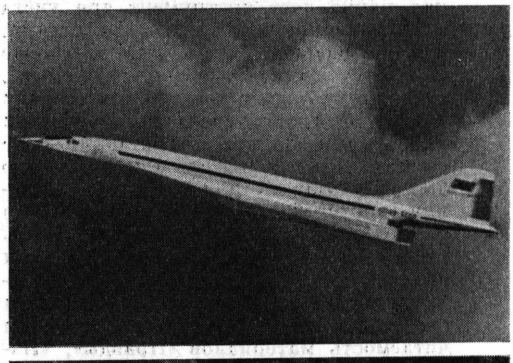
В последнее время кинохроника не может пожаловаться на недостаток внимания. Пресса поверяет критерием соответствия времени пропагандистскую эффективность экранных изданий, их общественную ценность. Необходимость перемен в журнале «Новостей» ощущает большинство документалистов. Не случайно в последнее время проводились всесоюзное совещание и семинар по вопросам кинопериодики, впереди пленум Союза кинематографистов СССР, посвященный проблемам развития документального кино, на котором планируется и обстоятельный разговор о проблемах экранной периодики. Главный киножурнал страны — «Новости дня» — находится

сейчас под особым вниманием руководства Центральной студии документальных фильмов и неоднократно был предметом критического обсуждения в коллективе студии.

Спрашивается, чем объясняется такой пристальный интерес к кинохронике сегодня? Только ли поиском ее места в ряду других зрительных способов сообщения новостей? Трудностью выбора пути на новом этапе развития? Нет, не только этим. Сегодня мы наблюдаем во всем мире «взрыв» интереса к документальному кино. Даже игровой кинематограф все чаще прибегает к стилистике документальных лент, а то и прямо к «цитатам из жизни», точно зная, что такое «цитирование» документов обострит зрительское восприятие фильма. Публицистика экрана была и остается сейчас активным политическим оружием, заметным явлением в общественной жизни страны — вот то главное, что, думается мне, стимулирует все возрастающий интерес к работе и такого издания, как киножурнал «Новости дня».

«В большом и сложном деле формирования нового человека, в идеологической борьбе с миром капитализма мощным инструментом партии являются **средства массовой информации и пропаганды**»,— сказал в Отчетном докладе ЦК КПСС на XXIV съезде партии Л. И. Брежнев. Вот оно, то самое важное обстоятельство, которое объясняет сегодня повышенный интерес к кинохронике. Ведь она является одним из самых эмоционально действенных средств пропаганды. Следовательно, проблема сохранения и определения дальнейшего пути этого жанра киноискусства имеет именно сейчас особое общественное и политическое значение. Перед хроникой стоят ныне ответственные задачи по формированию мировоззрения нового человека, а если говорить о сегодняшнем конкретном задании — пропаганда решений XXIV съезда КПСС, показ воплощения в жизнь величественной программы, разработанной съездом.

И на этом фоне то прямо-таки олимпийское спокойствие, какое сохраняет киноведение, исследователи экранной публицистики, кажется по меньшей мере трудно объяснимым,



Нам крайне необходима помощь социологов. Социология научилась выяснять общественное мнение не вообще, а точно поставленными вопросами. И мне кажется, что ей по силам узнать у зрителей не только, какой журнал им нравится больше или меньше, а и какой сюжет более доходчив и более действен. Это работа серьезная, нужная, способная показать, какой вид нашего оружия наиболее эффективен. Часто мы делаем журналы с прямым агитационным ходом. А доходят ли они до сердца зрителей — трудно сказать. Мы этого просто не знаем. Без социологического исследования наша работа порой становится совершенно бессмысленной. Мы теряем уверенность в том, что она приносит пользу.

У нас очень мало серьезных теоретических работ в области киноперіодики, которые обобщали бы огромный практический опыт мастеров, так, чтобы эти обобщения стали образцом, добрым примером, на который мы могли бы равняться.

(М. Мильман, редактор студии «Ленкинохроника»)

В наших спорах о специфичности киноперіодики и ее природе не учитывается мнение зрителя, хотя современная наука дает инструмент для учета этого мнения. Мы у себя на студии, воспользовавшись тем, что в городе работают социологические центры, установили с ними контакт и встретили в них людей, заинтересованных нашими проблемами. Вместе мы составили даже вариант анкеты, которую можно было бы использовать для выяснения мнения зрителей. Мы обнаружили, что с помощью опроса можно получить ответы на многие вопросы, которые мы обсуждаем пока без достаточного знания предмета. Сибирские социологи несколько лет назад анализировали читаемость материалов «Правды», «Известий», «Комсомольской правды», «Труда». Оказалось, что ряд разделов и рубрик интересовал читателей меньше, чем предполагали редакции. И наоборот.

Уверен, что социологическое обследование «Новостей дня», нашего журнала «Сибирь на экране» принесло бы большую пользу. Если нас в этом деле поддержит Госкино СССР и Союз кинематографистов СССР, то мы с большой радостью примем участие в этой, на мой взгляд, очень нужной работе.

(В. Новиков, редактор Западно-Сибирской студии кинохроники)

Заметьте, как остро ощущается кинематографистами потребность в теоретических разработках и рекомендациях. Они нужны не для схоластических споров, а для повседневной практики. Прислушайтесь к словам В. Новикова: «Мы сами готовы помочь, только согласитесь участвовать, давайте начинать». Трудно представить себе более благодарную атмосферу для исследователя. И тем не менее пока еще критическая мысль не обратилась к проблемам экранной хроники, ее особые трудности и задачи находятся на периферии киноведения.

●

Анализ выпусков журнала за время, прошедшее после XXIV съезда партии, убеждает, что мысли, высказанные там о значении средств массовой информации, были с пониманием и конструктивно встречены на студии. Журнал меняется, ищет «свои» новости, свои возможности оперативного показа событий, свои формы их подачи. Процесс этот еще не всегда заметен, часто виден лишь глазу, хорошо знакомому с журналом. Но он, бесспорно, начался. Думается, полезно рассмотреть его не только с точки зрения трансформации жанра, взаимоотношений «Новостей» со смежным родом зрительной информации — на голубом экране, но прежде всего исходя при анализе из конкретного политического критерия, предъявленного партией к средствам массовой пропаганды.

Это условие, подразумевающее ощутимый практический эффект информации, сразу же выдвигает на первый план еще один фактор — времени. Такому динамичному виду искусства, как кинодокументалистика, не отведено не только лет, но и месяцев для неторопливого развития внутренних процессов, для эволюции жанра. Слишком нужна кинохроника сегодня, сию минуту. Экранная летопись времени не должна отставать от времени, сегодняшний зритель ждет киножурнал, раскрывающий ему суть времени сегодня же. «Цейтнот», в который поставлен журнал, влияет на его жизнь двояко: широкое общественное внимание к кинохронике является для нее отличным допингом. В то же время

ожидание немедленных перемен вынуждает создателей «Новостей дня» решать поначалу проблемы очевидные, но не всегда самые важные, оставляя пока в стороне долговременные вопросы развития экранной периодики. Впрочем, такой путь тоже может сулить полезные результаты, ибо подводит к главным выводам экспериментально, после накопления опыта в повседневных творческих поисках.

О чем сообщают выпуски «Новостей» в последнее время? Об осуществлении программы научно-технической революции, принятой на XXIV съезде КПСС, о социалистическом соревновании, о политике активной защиты мира и укреплении международной безопасности, которую ведет Советское правительство, о людях нашей страны и событиях за рубежом, о новых произведениях искусства и спортивных состязаниях.

— Позвольте,— воскликнут многие.— Так ведь испокон веков журнал говорил именно на эти темы. Что же здесь нового?

Правильно, темы остались прежними. А о чем, собственно, должен рассказывать советский политический киножурнал, как не о жизни нашей страны и важнейших событиях, происходящих в мире? Но дело в том, к а к об этом рассказывать, чтобы избежать, с одной стороны, случайности, а с другой — вторичности в отборе и изложении информации.

Взглянем на три сюжета из трех номеров журнала за 1971 год: № 29 — в Бухаресте состоялась сессия Совета Экономической Взаимопомощи, в работе которой приняли участие главы правительств всех стран — членов СЭВ; № 34— успешно трудятся волжские трубники; № 37—машиностроители ГДР создают сложный землеройный комплекс механизмов. Каждый из этих сюжетов нужен, интересен. Подобные им мы часто встречали в журнале и прежде. Собранные же вместе эти сюжеты рождают в журнале очень важную линию интернационального содружества социалистических стран, осуществления комплексной программы экономической интеграции. Причем явно, что такое сочетание сюжетов — не случайность. Речь идет о продуманной линии. Присмотритесь: «Новости» не просто знакомят нас с производством волжских труб, а подчеркивают, что они создаются на заводе, построенном в содружестве с металлургами Чехословакии. Землеройный снаряд из ГДР, обращает внимание другой сюжет, создается для Орджоникидзевского горнообогатительного завода. Каждая из этих «страничек» предваряется в журнале рубрикой: «Комплексная программа в действии». Сюжеты объединены не только мыслью, но и уместно использованным журналистским приемом.

Четко прочерченная мысль — важнейшее условие успешной работы журнала. Радует и стремление его создателей, поднимая важные проблемы нашей жизни, последовательно, в нескольких номерах выделять эти сюжеты с помощью журналистских и кинематографических приемов среди других материалов. Пока еще это, к сожалению, удается не всегда.

Тема трудового подъема, с которым советский народ работает над осуществлением девятой пятилетки, вопросы социалистического соревнования нашли отражение в журнале под рубриками «Решения съезда — в жизнь», «Пятилетка. Год первый», «Под знаменем социалистического соревнования». Появление в журнале этих рубрик, новых для зрителей, точно очерчивающих тему сюжета, радует. Огорчает другое: часто она становится единственным — не только формальным, но и смысловым — достоинством материала. Скажем, авторы 36-го выпуска задались целью познакомить зрителей с социалистическим соревнованием на Московском шелковом комбинате имени П. П. Щербакова. Как же они это делают? Мы видим в цехе работницу, которую нам представляет диктор, а вслед за ней другую, с которой, как это тоже явствует из дикторского текста, первая соревнуется. Все. Что мы узнали о соревновании двух наверняка хороших ткачих? И что мы, главное, увидели такого, что могло бы остаться в нашей памяти? В этом сюжете рубрика стала той «соломинкой», на которой только и держится доброе намерение сделать киноинформацию о соревновании.

Хочу сказать о той демагогии, о той ложной значительности, которая, на мой взгляд, присуща ряду и наших журналов и журналов ЦСДФ. Как избавить наши киноиздания от ложного понимания современности? Как только мы не в состоянии найти подлинно творческого решения темы, то тут же отпускаем вожжи воображения, и пошла с экрана ходульность, поверхностность, пустая риторика. Порой, кажется, достаточно на экране появиться надписи: «стройка пятилетки», или «люди пятилетки», или «на переднем фронте пятилетки», чтобы нам стало казаться, что мы уже «откликнулись» и чуть ли не сами находимся на правом фланге соревнования.

(Б. Кожин, редактор Куйбышевской студии кинохроники)

Я попал в один кинотеатр, где демонстрировался наш журнал, и мне стало стыдно, когда я послушал текст. Он был грамотный. Но в нем присутствовало то, что рождает девальвацию слова.

Право же, обидно, когда мы считаем, что чем больше повторяем одни и те же слова, одни и те же фразы, тем сила нашей убедительности возрастает. Я совершенно убежден, что происходит обратное явление.

(М. Мильман, редактор студии «Ленкинохроника»)

Все сказано правильно — и о подмене изображения словом, и об инфляции — от небрежного и неоправданного употребления — дорогих нам понятий, и о стремлении «откликнуться» вместо попытки раскрыть суть того или иного явления. Одно не ясно: к кому обращены эти справедливые упреки редакторов? Подчеркиваю, редакторов. Очевидно, все-таки к себе. Но почему же тогда, отчетливо сознавая некондиционность материалов, редакторы все же «вверстывают» их в выпуски?

Приведу еще один пример: первые номера «Новостей дня» прошлого года открывались страницами под рубрикой «Пятилетка. Год второй». Один, другой, третий сюжет... Седьмой... А развития темы нет, новых поворотов ее — тоже. Даже графически рубрика выглядит монотонно. Что же делать? Очевидно, глубже всмотреться в жизнь, увидеть, как ширится и углубляется соревнование трудовых коллективов, попытаться найти новые зримые грани этого процесса, те, что могут быть лучше всего переданы именно при помощи э к р а н н о й информации.

А можно поступить иначе — сменить рубрику. И в восьмом номере журнала появляются «Шаги пятилетки». Все, решение найдено! Не важно, что сюжет этого выпуска лишь местом и временем отличается от предыдущих. Торжествует формальная «новизна», нимало необновляющая сюжет, методы его подачи по существу. Торжествует все тот же принцип «откликнулись».

А бывает и так, что редакция т е р я е т то, что могло стать ее завоеванием. Главной задачей девятой пятилетки партия провозгласила существенное повышение благосостояния трудящихся. Естественно, что и «Новости» в последнее время чаще, чем прежде, стали уделять внимание оперативному освещению этой темы. В нескольких выпусках был показан рост производства товаров массового потребления, расширение их ассортимента, улучшение качества. Правда, и здесь подчас сказывалась торопливость, поверхностность. Например, одна из «страничек» журнала № 41 за 1971 год знакомила нас с производством алюминиевых дуршлагов. Но это была «пропаганда» такого «дремучего», а не современного кухонного сервиса, что служить иллюстрацией повышения качества товаров народного потребления сюжет никак не мог. И главное, это было настолько очевидно, что остается только удивляться, как рассказу о продукции умельцев Ждановского завода из Донецкой области нашлось место в «Новостях».

Но многое из того, что делает журнал для разработки этой темы, интересно и свежо по приему, по методу подачи информации. Так, запомнились экранные рассказы о конаковском фаянсе (№ 26), о новой «Пельменной» в Челябинске (№ 47), о хрустальной посуде (№ 4, 1972), о новых моделях часов (№ 6), модной обуви (№ 15), фарфоре (№ 26), репортаж с выставки товаров народного потребления на ВДНХ (№ 33). Но и эти сюжеты не «сработали» в полную силу, как-то затерялись в общем потоке информации, по-видимому, в значи-

тельной мере потому, что в редакции не подумали о рубрике, о том, как выделить, журналистски организовать сюжет по этой важнейшей для нас тематике. И в результате сюжеты, которые должны были бы выстроиться в единую линию, рассеялись, рассредоточились среди других.

Обидный просчет!

●

Но вернемся к показу социалистического соревнования. Как, да и возможно ли вообще в течение нескольких секунд раскрыть суть явления, заинтересовавшего кинопубликиста? Оказывается, можно. Нужны только такие детали, которые сразу же сделают репортаж запоминающимся, выделят его из серии аналогичных. Другими словами, нужен глаз художника. Но часто именно такой детали и не хватает в очерках, посвященных теме труда. Почему же так получается?

> Вы посмотрите на наших героев, которых мы показываем на экране — это какой-то штамп! Они отличаются друг от друга только процентами выработки. Мы не видим, что за этим героем стоит, что есть за душой у этого человека, чем он выражает свое отношение к делу, во имя чего так хорошо трудится. Нам надоело снимать «металлоломные», как мы их называем, сюжеты, где много металла, но где нет человека.
>
> Вышел комбайнер, выполнил план на 120 процентов, другой — на 140 процентов. Вот схема большинства сюжетов, которые делаются у нас. В этом году я задумал сделать сюжет по-другому, чтобы в нем была пусть маленькая, но сенсация. Я нашел в одном из совхозов группу ребят, которые в нем выросли и поехали учиться в техникум. Дипломную практику они проходили на совхозных полях, работали в качестве механизаторов. Я взял не только этих ребят. Я взял Героев Социалистического Труда, людей, которые дали им жизнь — их отцов, и всех их собрал на одном поле. Словом, я попытался найти интересную ситуацию. Я снял ребят с механизаторами, которые всегда убирают здесь хлеб. Рассказал, что эти ребята учатся в техникуме и что их дипломная практика проходит в этом же совхозе.
>
> (Б. Гутлин, оператор студии «Казахфильм)

Ничего более тревожного на семинаре я не слышал. Вдумаемся в слова оператора: как глубоко понятна его творческая озабоченность, благородное желание сделать сюжет не «металлоломный», а по-настоящему живой и интересный. Но посмотрите, как он «организует» сюжет, обратите внимание на его лексику. «Взял людей», «собрал их на поле» — не по себе становится, как представишь себе энергичного репортера с кинокамерой, по-хозяйски выстраивающего мизансцену, размещающего на поле принарядившихся (кино ведь!) Героев Социалистического Труда, их детей, «механизаторов, которые всегда здесь хлеб убирают». Ведь даже не видя этот сюжет, легко по замыслу автора представить, какой инсценировочной фальшью должен был он обернуться. Самые ярые сторонники «организации события» перед кинокамерой открестились бы от этого замысла.

Но самое обидное в том, что рожден он был лучшими, добрыми намерениями. Только, видимо, не знал Б. Гутлин, как подойти к материалу, не нашел в своем творческом багаже подходящего художественного приема. А с другой стороны, приходится предположить, что он пошел на всю эту нехитрую театрализацию только потому, что не знакомы ему подлинные, по-настоящему значительные проблемы, которыми живет сегодняшнее село. Потому и увлекся он ситуацией инсценированной, а не из жизни выхваченной.

> Приезжаю на химический завод, где все автоматизировано, вижу человека, спрашиваю, в чем заключается его работа. Он говорит: «Сижу за пультом, нажимаю на кнопки». Я говорю: «Это нас не устраивает». И мы даем ему в руки ключ и говорим: «Отверни вот этот болт». И снимаем сюжет.
>
> Все сейчас говорят о научно-технической революции на производстве. А у нас нет ни одного сюжета о ней. Мы показываем передовиков, не понимая сути того, что они делают, вот у нас и получаются какие-то сухие сюжеты. Как, где постигнуть суть работы передовиков, понять принцип того или иного технологического процесса, разницу между старым и новым?
>
> Мы ведь часто не видим сути проис-

ходящих перемен, потому и проходим, а вернее, мчимся мимо них.

(Б. Овсепян, оператор Ереванской киностудии документальных фильмов)

Честное, о многом заставляющее задуматься признание. Полагаю, что в нем кроется истинный секрет всех тех бед, всей той бедности и однообразия, которыми так страдает немало выпусков «Новостей». В свете этого признания становится понятнее, что стоит за словами оператора из Казахстана. Уровень политического и экономического образования кинохроникеров, знание ими основных направлений развития в тех областях народного хозяйства, с которыми им чаще всего приходится сталкиваться сегодня, оставляют желать много лучшего. Это видно по тому, как и что они снимают. Видно и то, сколь необходимо для киножурналиста знание р е а л ь н ы х проблем современной экономики, производства, сельского хозяйства. Необходимо отнюдь не меньше, чем владение современными профессиональными приемами. Но как раз и того и другого недостает многим кинохроникерам. Вот и видим мы на экранах химиков, орудующих гаечными ключами, и «массовку», собранную из Героев Социалистического Труда.

Нельзя всерьез бороться за поднятие качества сюжетов на остросовременные темы, полагая, что достаточно только «поймать событие». Нет, его еще надо уметь увидеть, осмыслить.

Только в результате такого осмысления можно зафиксировать событие на экране так, чтобы оно запомнилось зрителю. Значит, разговор наш неразрывно связан с проблемой подготовки кадров операторов-авторов, операторов-журналистов.

И Б. Гутлин, и Б. Овсепян сетовали, что в их удостоверениях значится «оператор», а не «кинокорреспондент».

> Оператор десять лет работает на корпункте, снимает отличные сюжеты, которые «Новости дня» проглатывают один за другим. Примут ли его в Союз кинематографистов или в Союз журналистов? Нет, не примут, ни в тот, ни в другой.
>
> **(Б. Кожин**, редактор Куйбышевской студии кинохроники)

И это на самом деле обидно. Причем не только потому, что такая перспектива не сомненно окрыляла бы киножурналиста, а главное, потому, что она открыла бы перед ним перспективу творческого общения с журналистами или кинематографистами других видов оружия, без коего и впрямь трудно расти, профессионально совершенствоваться журналистам экрана.

Нельзя забывать, что профессия кинохроникера требует синтетических знаний, владения двумя видами оружия. Не потому ли многие из тех, кто снимает для хроники, образно говоря, хромают то на одну, то на другую ногу? Сказываются пробелы в подготовке! Недаром, если в роли кинохроникера выступает даже отличный оператор, в отснятом им сюжете часто отстает драматургия, журналистская разработка темы. Не будет поэтому преувеличением сказать, что одной из главнейших задач кинохроники сегодня является плановая подготовка кадров специально подготовленных киножурналистов силами ВГИКа и факультетов журналистики.

Такое отношение к кадрам определит и отношение к ним на студии. Уже не раз обращалось внимание на обезличенную колонну имен операторов в начале или в конце выпуска. Какой-то период времени можно было прочитать фамилию автора каждого сюжета в титрах к нему. Теперь их там опять нет. Мелочь? Нет, не мелочь. А свидетельство небрежного отношения к «первому человеку» на кинохронике — оператору.

Вот как далеко завел нас разговор о традиционной сложности воплощения в выпусках «Новостей» темы труда. Впрочем, остановиться здесь значило бы совершить очевидную несправедливость. Ведь как ни трудна сегодня тема труда для кинохроники, она все же ею р е ш а е т с я. И нередко весьма успешно.

Правда, чаще этот успех определяет профессиональный опыт оператора, а не ход мысли ж у р н а л и с т а.

●

Не могу забыть сюжета, в котором на первый взгляд не было ничего примечательного.

На экране — один из цехов ленинградского объединения «Светлана». Склоненные девичьи головы на сборке и монтаже сложнейших телевизионных ламп. Оператор, ознакомившись с местом съемки, очевидно, понял, что сам по себе цех не создает ощущения чего-то необыкновенного, нового, никогда не виденного зрителями. Значит, необходимо найти другой ключ к решению сюжета, очевидно, подумал он. И нашел этот ключ прямо на месте съемки. Мы увидели и цех и высокопрофессиональный труд работниц. Но только ли это? Камера взглянула на девчат, работающих в цеху, поэтическим объективом, запечатлела их не равнодушно фотографически, а через лирическое видение натуры, как сказал бы теоретик-искусствовед. Впрочем, эта характеристика и на кинематографическом языке имеет свои профессиональные эквиваленты: угол и точка съемки, освещение, композиция кадра. Но это — для профессионалов, а для зрителя прежде отвлеченное представление об известной всей стране и далеко за ее пределами «Светлане» после просмотра сюжета крепко срослось с обликом юности — радостной и светлой. К тому же стилистика этого сюжета, думаю кинематографисты согласятся в этом со мной, по-хорошему современна. И в то же время она освещена традицией. В ней словно проступают кадры кинохроники первых пятилеток, красные косынки фабричных девчонок, «Марш энтузиастов».

Мне кажется, что, пытаясь анализировать многие беды журнала, мы выхватываем частное и упускаем многие общие творческие закономерности, которые распространяются на все издания экрана. Я не сомневаюсь, что киножурнал будет существовать дальше. Но не потому, что некому будет создавать кинолетопись — один из доводов в пользу киноперидики. Зрителям, которые смотрят наш журнал, хочется, чтобы он был интересен им, а не только будущим поколениям.

С другой стороны, часто говорят, что по сравнению с телевидением кинохроника является вторичной информацией, и нам надо подтянуться, быть более злободневными. А по-моему, надо не подтягиваться, а делать что-то другое. Как это ни парадоксально, но мы меньше всего думаем о том, чтобы кино делалось средствами кино.

Там, где телевидение иллюстрирует кинокадрами сообщения дикторов, это не кино, это телевидение. Монтаж там почти не принципиальный. Телевидение ведет сиюминутный репортаж, и это его козырь, которым оно великолепно пользуется. Но в документальной киноперидике и другие условия и другие требования. И когда мы вспоминаем о текстах, призывая очистить их от литературщины, мы тоже, по-моему, говорим не о главном. Даже простая жанровая зарисовка в киножурнале должна быть сделана средствами кино. И пока этого не будет, мы будем повторять, что текст не тот, музыка не та, верстка не та. А суть в том, что в наших журналах мало от кино.

Если же журнал сделан средствами кино, то инородный по стилю текст на него просто не ляжет. И каждому режиссеру, каждому оператору будет ясно, что он не ляжет, что он там и не нужен. То есть он, может быть, и нужен сам по себе, но обязательно вступает в противодействие с изображением.

Многие считают, что диктор должен не читать, а вроде бы напевать текст. Дело не в этом. Были ужасные журналы, в которых диктор говорил очень интимно, и были хорошие выпуски, когда диктор ораторствовал. Важно другое: дикторский текст должен появляться там, где для него есть место. Когда диктор говорит, это значит, что режиссер сознательно переключает внимание зрителей с экрана на произнесенную фразу. Тогда монтажная форма исчезает, музыкальный ряд гаснет — внимание переключено на текст. Тогда текст уместен и фраза ложится в кадр.

И не только о музыке в журнале следует говорить, а шире — о звуке. Любая музыка, любой звук хорошо будет «работать» там, где они будут попадать в кадр, соответствовать ему. И все это должно быть подчинено главному — показать человека в кадре. Документальная съемка может раскрыть состояние человека, кадр должен выражать очень многое.

(Б. Свойский, режиссер Куйбышевской студии кинохроники)

Особенно явственно понимаешь, насколько прав в своих рассуждениях Б. Свойский,

когда вспоминаешь сюжет о «Светлане». Это было действительно к и н о, а не «живые иллюстрации» к газетной заметке.

Вот в таком решении темы труда и нуждается сейчас экранный журнал новостей.

Хочу, чтобы меня правильно поняли. Хороших сюжетов в выпусках «Новостей» встречается немало, но анализ удач можно вести по-разному. Думается, на нынешнем этапе жизни журнала он заинтересован прежде всего в определении явлений принципиально новых.

Во втором выпуске журнала за прошлый год меня привлек сюжет, который редко встретишь в «Новостях дня». Кинокамера «подсмотрела» беспокойную жизнь оживленной московской магистрали. На экране стало особенно явственно видно, как мы в повседневной роли пешехода рискуем своей жизнью, создаем угрозу автомобильной аварии в те минуты, когда, торопясь, нарушаем правила уличного движения. Этот сюжет представляется мне чрезвычайно важным для «Новостей дня». Показывая достижения страны, экранная хроника не должна уходить от жизненных проблем, бытовых вопросов, которые, разумеется, тоже можно решить в рамках киножурнала. Масштабы экранного репортажа оказались вполне достаточными для освещения важной городской темы. А в одном из литовских киножурналов мы увидели, как мужчина, выбирающий себе пальто в универмаге, устремился мимо бесконечного ряда моделей унылого черного цвета к единственному светлому. Но, увы, оно оказалось... женским. Остроумно, метко и по существу. Коротким сюжетом киножурнал тоже обратился к важной теме — качества товаров народного потребления. Думается, такие сюжеты не противопоказаны и «Новостям дня» и местным киноизданиям, расширят круг их зрителей, придадут им большую злободневность.

Или, скажем, даже сами работники студии не удовлетворены средним уровнем сельскохозяйственных сюжетов. В выпусках последнего времени они тоже не блещут выдумкой. Скуповато, часто информационно — одну за другой — ведет редакция посевные и уборочные. И даже бодрость дикторского текста и эффектные «марши» комбайнов не снимают налета холодной иллюстративности с этих сюжетов. Но вот в 37-м номере журнала за 1971 год появилась «страница», которая сразу же обратила на себя внимание. Она тоже посвящена проблеме урожая и снята, казалось бы, вполне традиционно. Но рассказ в ней идет о дважды Герое Социалистического Труда академике Павле Пантелеймоновиче Лукьяненко. Текст, слово, звучащие с экрана, содержательны, весомы. Восемь миллионов гектаров в нашей стране, пять миллионов — за рубежом засеяно «безостой» пшеницей замечательного селекционера. А сейчас на выходе новые, еще более совершенные сорта, сообщает нам сюжет.

Заметьте, в одном случае, в репортаже со «Светланы», успех целиком определило мастерство оператора, точность и тонкость изобразительного решения, в другом — личность человека, которому был посвящен сюжет. На это необходимо указать, чтобы оценить многообразие творческих возможностей, которыми располагает кинопублицист в решении темы труда.

Ни тот, ни другой сюжет не назовешь эталонным. В них есть свои слабости. Но отметить их следует, ибо труднее всего вести творческий поиск в давно и упорно разрабатываемых областях искусства. И еще потому, что оба эти сюжета примечательны особенным стремлением авторов не просто «зафиксировать» события, а в одном случае воссоздать его образ, в другом дать анализ его сути.

Что для этого необходимо? Прежде всего, используя язык дипломатии, атмосфера «наибольшего благоприятствования» к стремлению оператора творчески осмыслить событие во время съемки, подметить детали, которые могут передать атмосферу, о б р а з события, его накал, своеобразие, смысл. Более того, кинохроникер должен быть поставлен редакцией — творчески, организационно, наконец, материально, — в условия необходимости снимать именно так и только так. Чтобы отснятые сюжеты не умирали, а обязательно шли в кинолетопись страны.

●

Из каких компонентов ни слагались бы «Новости дня», они, как и всякий политический журнал, не могут существовать без актуальной информации о политической жизни страны и мира, не могут не рассказывать о важных событиях, происходящих во всех концах света. Здесь «Новостям», как нигде, обязательна предельная точность выбора тем для журнала и яркая, образная характеристика отображаемых событий. Эту задачу журналу еще предстоит решить. Пока же можно говорить только об отдельных удачных сюжетах. Так, например, выпуск № 31 «Новостей» 1971 года показывает митинг в Болгарии, посвященный восьмидесятилетию со дня зарождения Д. Благоевым политической организации, ставшей основой болгарской компартии.

Как вы представляете себе такой сюжет? Президиум, зрительный зал, трибуна, короткий «синхрон» во время выступления основного докладчика, скупой дикторский комментарий? Ошиблись. Лишь несколько планов собственно митинга, как повод для рассказа, использовано в сюжете. На экране мы увидели кинохронику, запечатлевшую замечательного деятеля болгарского и мирового коммунистического движения Г. Димитрова, сохранившиеся фотографии исторического съезда в Бузлудже, состоявшегося восемь десятилетий назад, и лишь потом кадры митинга, к слову сказать, прекрасно передавшие торжественную атмосферу события, взволнованность его участников, собравшихся на живописном холме в Бузлудже,— митинга, к которому логично подводит весь строй кинорассказа. Отличная публицистическая фреска!

Задумаемся: а ведь это еще один, на этот раз уже режиссерский, монтажный подход к решению сюжета.

В последнее время такой подход довольно активно используется в журнале, особенно на «страницах», посвященных собраниям и демонстрациям, часто встречающихся в кинопериодике. Режиссеры обычно стараются предварить рассказ о таких мероприятиях иностранной кинохроникой, архивными материалами, специально записанными интервью, другими словами, как-то по-новому, творчески выстроить драматургию сюжета.

Но такой конструктивно сложный сюжет требует абсолютной точности монтажа, для него губительно малейшее проявление стереотипности кинематографического мышления. Тридцать седьмой выпуск «Новостей» 1971 года познакомил нас с митингом в Доме ученых в защиту Анджелы Дэвис. До этого, на Московском фестивале мы увидели замечательный фильм юной француженки Иоланды дю Люар «Анджела Дэвис. Портрет революционерки». Картина запечатлела Анджелу на занятиях в университете, где она знакомила студентов с ленинскими работами, на митинге протеста против расовой дискриминации, в кольце полицейских. В сюжете «Новостей» эти кадры предпосланы пленке, снятой в Москве. Какова же эта пленка? Нет нужды напоминать, с какой страстностью советские люди протестовали против заточения в тюрьму замечательной дочери американского народа. У операторов, снимавших в Доме ученых, были все возможности передать высокий эмоциональный тонус митинга, его интернациональный дух, атмосферу. Но рукой, державшей кинокамеру, очевидно, водило не сердце человека, взволнованного событием, а лишь холодный профессиональный опыт. В результате мы увидели как бы выхваченные из контекста события спокойные лица, плавную панораму зрительного зала. А когда эти кадры оказались смонтированными встык с кинохроникой, запечатлевшей саму Анджелу, то эмоциональный перепад между двумя частями сюжета стал почти нестерпимо разительным.

И вот что еще приходит на ум, когда смотришь этот сюжет. Размах борьбы за освобождение Анджелы Дэвис был чрезвычайно велик. Понятно, что и кинематографисты часто обращались к этой теме. А изобразительного материала было очень мало, лишь несколько документальных планов. Мы их уже встречали в специальном выпуске «Свободу Анджеле Дэвис», в нескольких номерах кинохроники. Невольно начинается привыкание к изображению, от которого в минуты первого знакомства буквально замирало сердце.

А кадры эти все снова и снова включаются в кинохронику. Бережнее надо относиться к такому материалу! Не превращать его в расхожий.

●

«Новости дня» постоянно ведут рассказ о современном человеке. Но давайте подумаем, как он будет выглядеть в глазах людей через пятьдесят лет, когда эту хронику будут смотреть наши правнуки. Какими же скучными мы им покажемся... Будто у нас не было ни интересов, ни семей, были только одни нормы и проценты. Очень уж редко «Новости дня» дают очерковые сюжеты, предоставляют слово самим людям. А как создать рассказ о человеке в звуковом кино, если даже его голоса мы не слышим. Иван Иванович успешно выполняет план или добился успехов в работе, но за всем этим нет Ивана Ивановича. Есть только цифры, нет живого человека, гражданина, с которым каждому хотелось бы познакомиться, которого хотелось бы узнать получше.

(Б. Паедене, редактор по киноперио дике Литовской киностудии)

Это серьезное и справедливое замечание литовской кинодокументалистки рождено «средним» сюжетом «Новостей». Отсюда и тот, может быть, слишком уж безоговорочно мрачный тон, который характерен для ее раздумий. Но не о дозировке «света» и «теней» в оценке выпусков журнала, думается, сейчас следует тревожиться.

Важно остро и принципиально верно оценить главное. А в главном Б. Паедене права. Действительно, отличительной чертой любого советского издания новостей — печатного, звукового, аудиовизуального — одинаково должно быть прежде всего внимание к человеку и его делу. Самой важной «сенсацией» нашей эпохи является наш современник, его духовный мир, отражающий особенности советского, социалистического образа жизни. Все это, разумеется, понимают и работники кинохроники. Почему же тогда в киножурнале так мало, так невыразительно представлен именно человек? Попробуем подойти к этому вопросу не по-прокурорски, а профессионально.

Что нужно для определения сути человека средствами экранного изображения? Особенно в рамках короткого сюжета?

Прежде всего событие, такое, которое позволило бы ярко выявиться человеку. Тут успех может принести только поиск, жадная наблюдательность, острый интерес к жизни. А как раз этого и не хватает кинохронике.

Не могу забыть страничку «Новостей», посвященную учительнице из Донецка Лидии Овчаренко. Что, казалось бы, можно рассказать о ней особо интересного? Что она честно и прилежно работает в школе? Но ведь так работают десятки тысяч учителей.

Такова судьба Лидии Овчаренко на первый взгляд. А если вглядеться в ее путь внимательнее? Так, как сделал это автор сюжета. Он показал, какой она была четверть века назад: тоненькой девушкой в гимнастерке, лихо регулирующей движение мощной военной техники у Бранденбургских ворот. Оказывается, в летопись нашей Победы крохотным эпизодом вошла и юность Лидии Овчаренко, той самой, которая сейчас так старательно и любовно учит детей в Донецке.

А вот еще пример: в тридцать втором выпуске журнала мы увидели созданный приблизительно по такой же схеме рассказ о посещении воинского подразделения советских летчиков героем войны легендарным Иваном Кожедубом. Авторы сюжета напомнили нам о подвигах советского аса, включив в рассказ военную хронику, которая придала ему достоверность и эмоциональную окраску. Подвиг Кожедуба, его воспоминания обрели конкретность и уже не казались в журнале далекой историей.

Не знаю, обратили ли читатели внимание, что многие сюжеты, которые я привожу в качестве удачных, созданы монтажным методом, путем соединения архивной и сегодняшней кинохроники? Это эффективное решение. Но в нем есть свои опасности: при отсутствии новых, столь же ярких способов создания сюжетов в журнале, этот тоже начинает казаться несколько монотонным.

А ведь поиск может привести к успеху и на других направлениях. Рассказывая о делега-

тах XXIV съезда партии, «Новости дня» (№ 14) познакомили зрителей с председателем колхоза из Кабардино-Балкарии Н. Н. Евтушенко. Я знаю Николая Никитича, видел его колхоз. Особенно мне запомнилось, с какой гордостью рассказывал он о новой школе, построенной в колхозе. В «Новостях» мы видим Н. Н. Евтушенко среди малышей в просторном и светлом детском саду. И неизвестно, кто больше отдается веселой игре — дети или сам председатель...

Создал ли этот сюжет полное представление о Герое Социалистического Труда, докторе сельскохозяйственных наук, руководителе крупного хозяйства? Конечно, нет. Да такая полнота и невозможна для экранных «Новостей». Хорошо и то, что свежо и ярко приоткрылась лишь одна черта его характера. Ведь за ней угадывается и достаток колхоза и отношение председателя к людям. Эпизод стал ключом к пониманию его характера.

Этот сюжет напомнил мне о «странице» другого издания ЦСДФ — «Ровесник». Авторы зарисовки о молодой швее фабрики «Большевичка» Тоне Кондратьевой исхитрились рассказать за несколько десятков секунд и о том, как она шефствует над молодыми подругами, и как поет в эстрадном ансамбле песню про свою фабрику, и как выполняет нелегкие депутатские обязанности, и как она шьет. Казалось бы, все успели сказать о человеке. А получается, не сказали ничего. Экранные мгновения, проведенные зрителями с Евтушенко, оказались гораздо более насыщенными, хотя мы и не видели, как он защищал диссертацию, как руководит севом, ведет совещания.

Сравнивая эти два сюжета, отчетливо понимаешь, что понятие «искусство публицистики» не зря включает в себя слово «искусство». А ведь на первый взгляд, авторы «страницы» из «Ровесника» учли все пожелания Б. Паедене и рассказали о многогранной личности молодой девушки. Но они допустили другой просчет: захлебнулись в информации, не соотнесли ее с возможностями жанра.

К созданию сюжетов о людях, к этой главной теме кинохроники, к творческому поиску социально важной информации следует привлечь лучшие силы студии и лучших операторов на местах. Призыв этот не нов, но он часто выглядит слишком декларативным. Посмотрим правде в глаза: мастер, за плечами которого несколько больших картин, вряд ли загорится неуемным желанием снять сюжет еще и для «Новостей». Так, может быть, вздохнув, несколько снизить идеальный дух этого призыва... здоровым прагматическим взглядом на вещи? Коль студия заинтересована в квалифицированных сюжетах для журнала, ей стоит задуматься о том, как привлечь в кинохронику маститого публициста.

Может быть, отправить его с кинокамерой в «свободный поиск» или на творческую разведку к месту съемки будущей картины? Помню, я посетовал на отсутствие в «Новостях» сюжетов, рассказывающих о новых городах страны, которые появились на карте в годы восьмой пятилетки, в частности, о Мангышлаке*. И вот в двадцать девятом выпуске увидел юный Мангышлак с мощнейшей в мире опреснительной установкой морских вод, новыми кварталами города, залитыми солнцем, бассейнами для плавания на месте высоленной земли. Сюжет получился отличный. В то же время он явственно читается как конспект будущего фильма о новом городе. Может быть, автором этого фильма и впрямь станет создатель мангышлакской страницы «Новостей»?

Зрители видят киножурнал не чаще одного раза в неделю, а большинство — еще реже. А мне несколько раз приходилось смотреть выпуски «Новостей» подряд, один за другим. Это серьезное испытание для журнала: обнажаются и становятся зримыми все повторы — тем, приемов; замечаешь, о чем журнал не рассказал, а должен был бы рассказать, о чем рассказал поздно, о чем неполно. Но в то же время такая проверка выявляет и его лучшие качества. Просмотры послесъездовских выпусков убедили меня в том, что «Новости» на-

* «Экспресс не должен опаздывать».— «ИК», 1971, № 6.

чали плодотворный поиск своего дальнейшего творческого пути. Порой мне казалось, что выпуски стали длиннее по метражу, о стольком они иной раз успевали рассказать зрителю.

Это, кстати, тоже интересное явление. Совсем недавно редакция стремилась сократить количество сюжетов, чтобы просторнее было оставшимся. Но оказалось, что скороговорки все равно не удалось избежать, а широтой охвата событий поступились. Какой отсюда можно сделать вывод? Во всяком случае не однозначный. Если речь идет о хронике политических новостей, то можно дать подборку интересных сообщений, впечатляющим калейдоскопом сменяющих друг друга.

В ней тоже будет образ событий, которыми жила планета. А когда на экране человек говорит интересно, о чем-то размышляет творчески, глубоко, не надо жалеть секунд, лучше поступиться другим сюжетом.

Я смотрел выпуски, соотносил свои впечатления с прежними записями в блокноте, и становилось ясно, откуда появилась емкость в журнале. Темы, которых раньше журнал касался лишь изредка, с большими перерывами, теперь все чаще оказывались «вброшюрованы» в выпуски «Новостей». Политическая жизнь планеты, культура и искусство, спорт сейчас полнее и многообразнее присутствуют в журнале.

Но вернемся к одной из страниц тридцать третьего номера «Новостей» за 1971 год. Ночная уборка хлеба в Оренбуржье. Яркие снопы света от фар комбайнов прорезают темноту, словно пятящуюся, отступающую перед неудержимо идущими вперед машинами. В этом сюжете умело, с хорошим вкусом подложена под изображение музыка — чуть тревожная, торжественная, стремительная. Музыкальная тема здесь не только соответствует теме сюжета, но и значительно обогащает содержание изображаемого на экране.

А теперь постарайтесь вспомнить музыку из какого-нибудь понравившегося вам журнала. Убежден, что либо вам это не удастся, либо, если вы часто смотрите «Новости», в голове у вас завертится три-четыре мелодии, кочующие из выпуска в выпуск. Фонотека «Новостей дня» бедна и заезжена, как довоенная пластинка.

В результате теряется эффектное средство эмоциональной и, если хотите, смысловой окраски сюжета.

Почему я об этом заговорил? Да потому, что творческое развитие, обогащение журнала не приняло еще характера фронтального наступления. Если продолжить использование военных терминов, то сейчас «Новости» ведут как бы кинжальные прорывы в свое будущее. Появился интересный рассказ о Мангышлаке, но по-прежнему не везет в журнале Москве. Настоящему столицы, будущему образцового коммунистического города, о котором говорилось на XXIV съезде партии, в «Новостях» пока еще не нашлось места. Удачно рассказано в журнале об академике Лукьяненко, но и по сей день не найдена форма интервью с руководителями крупных ведомств страны, министрами, учеными, общественными деятелями. Создано несколько интересных кинопортретов, но по-прежнему не хватает острособытийных, по-настоящему сенсационных материалов.

Могут спросить: почему, заметив положительное явление, вы непременно стараетесь оговориться, напомнить о нерешенных проблемах, о не взятых еще рубежах? Есть здесь и общее объяснение — бесконечность стремления к совершенству, взгляд на предмет с нескольких точек зрения. В сегодняшнем же разговоре о кинохронике эти оговорки важны вдвойне и необходимы прежде всего самой кинохронике. Ибо сейчас, в период творческих исканий, поисков места экранной периодики среди других средств массовой политической информации более всего важна «Новостям дня» критическая ревизия используемых приемов, экспериментальная проверка новых или незаслуженно забытых, постоянный контроль над реестром еще не сделанного, до чего еще руки не дошли.

И еще: надо торопиться! Полезность кинохроники, ее сегодняшняя нужность признана почти всеми. Но пока еще это лишь аванс

доверия к журналу новостей. Его коллективу еще предстоит доказать и не только искусствоведам, а главное — миллионам зрителей, свое соответствие времени, свою необходимость.

О фронтовом друге

Борис Небылицкий

«Всю ночь война». Сценарист В. Ильинский. Режиссер С. Школьников. Оператор В. Школьников. В фильме использованы съемки фронтовых кинооператоров В. Муромцева, С. Когана, А. Сологубова, С. Школьникова. Производство киностудии «Таллинфильм» (СССР), «Фильмски студио-Титоград» и «ФРЗ-Белград» (Югославия).

Время! Его движение неодолимо. Отрываются листки календарей, переворачиваются страницы месяцев, меняются цифры годов и с каждым днем, с каждым часом отдаляется от живущих памятное, героическое время Великой Отечественной войны.

Но время все же подвластно в какой-то мере кинематографу. Многие документальные фильмы, созданные на основе снятого фронтовыми кинооператорами материала, правдиво воспроизводят дух эпохи, позволяют современникам приобщиться к героическим военным годам, увидеть славные дела того поколения, которое защищало Родину от врага, завоевывало победу.

Эти фильмы всегда пользуются вниманием зрителей, имеют серьезное значение для воспитания молодежи.

Более двухсот человек, вооруженных киноаппаратами, самоотверженно работали на фронтах великой битвы, стараясь в своих кадрах передать атмосферу войны, показать тех, кто своим ратным трудом и подвигом прославлял Родину.

Труд кинематографистов — это летопись войны — святейший документ эпохи.

Многие из фронтовых кинооператоров, выполняя свой долг, остались навсегда на полях сражений. Нет в живых Паши Лампрехта, нет Николая Быкова, нет Владимира Сущинского, Семена Шера, Николая Самгина, многих друзей и товарищей. Их творческий труд не пропал даром. Он живет в многочисленных фильмах о Великой Отечественной войне. Но о создателях этих фильмов говорится немного, лишь иногда упоминаются их фамилии. В прошлом всего один фильм был посвящен фронтовому кинооператору. В нем рассказывалось о Владимире Сущинском.

И вот, спустя много лет, появилась документальная лента «Всю ночь война», воскрешаются героические страницы жизни еще одного советского кинодокументалиста.

Среди гвардии фронтовых кинооператоров Виктор Николаевич Муромцев был известен своей хроникерской хваткой, хотя в своем дневнике он жаловался на ее отсутствие. Но то была черта врожденной скромности.

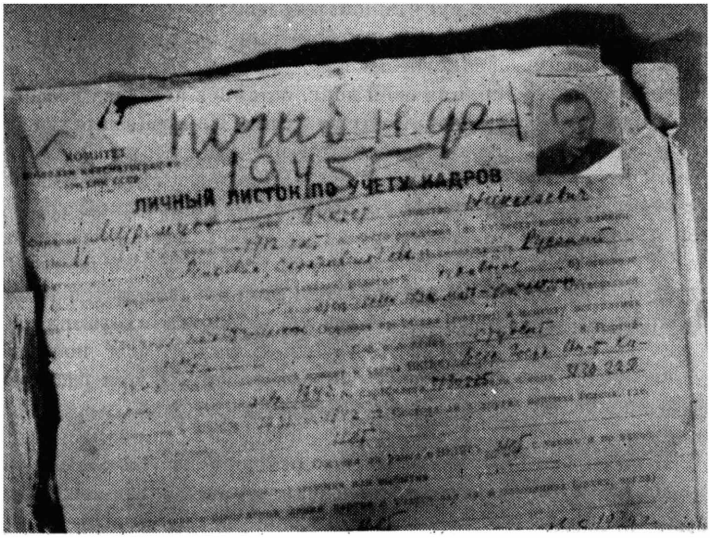
29 апреля 1945 года, накануне Победы, в бою под Трнестом разрыв артиллерийского снаряда остановил сердце хроникера. В этой войне он погиб последним из кинооператоров.

Известный документалист Семен Школьников всегда помнил о своем фронтовом друге и решил рассказать о его судьбе.

Фильм-биография — пожалуй, один из самых интересных жанров в документальном кино. И если герой жив, перед автором всегда большой диапазон возможностей для поисков творческого решения.

Но когда главного действующего лица нет в живых, кинематографист имеет очень скудный изобразительный материал. Он не может доснять своего героя, взять у него интервью. Здесь нужна большая изобретательность, такт и вкус, чтобы, имея в руках весьма ограниченный архивный материал, найдя главное в образе, во всей полноте раскрыть его на экране.

Мне кажется, что Семену Школьникову удалось создать нужную эмоциональную атмосферу в фильме с помощью сдержанного



«Всю ночь война»

и точного дикторского текста, умелого использования тщательно отобранных кадров фронтовой кинохроники, найти нужную стилистику в современных съемках, созвучных с историческими кадрами. В этом, на мой взгляд, главные достоинства режиссерского замысла.

...Московские улицы, улицы
Витиного детства... здесь и Бронная
и Моховая... Его поколение
ушло на войну молодым...
Родные их дома стоят, как стояли,
А ребят самих нет...

Экран ведет зрителя по улицам Москвы, останавливаясь у памятных мест, связанных с жизнью погибшего на войне кинооператора. Такая интонация рассказа заставляет зрителя размышлять, додумывать.

Хорошо, что авторы фильма не пересказывают биографию, не идут по хронологическим вехам. Они создают портрет героя с помощью кинодокументов, фотографий, подлинных записей. О В. Муромцеве рассказывают его фронтовые друзья и соратники.

«Всю ночь война»

Это был смелый, решительный человек, со страстью и любовью к делу выполнявший свой долг. И все, кто знал Витю Муромцева, работал рядом с ним, душевно и тепло вспоминают о нем. Так рождается в фильме образ фронтового кинооператора со своими индивидуальными чертами, со своим характером и убеждениями.

В фильме возникает еще одна очень важная тема, связанная с рассказом об отношении к советскому документалисту югославов, для которых он «писал свою строку истории»...

Нельзя без волнения слушать включенный в фильм рассказ народного героя Югославии генерала Пеко Дапчевича. «...Моя мать берегла его, как сына...»— вспоминает генерал.

Да! Мать народного героя Югославии берегла советского офицера, как родного сына. А русский офицер с кинокамерой в руках вместе со своими соратниками сражался за свободу и счастье народов Югославии. Так интернациональная солидарность скрепляла рожденное в общей борьбе братство народов.

Сцены освобождения Белграда, восторженная встреча воинов Советской Армии, включенные в фильм, производят глубокое впечатление.

Блистательно сделан финал: последняя, чудом сохранившаяся фотография Виктора Муромцева, бегущего по полю боя к атакующим

«Всю ночь война»

танкам, была снята за несколько секунд до его гибели.

Прямое попадание артиллерийского снаряда и, как говорит диктор, «...от человека ничего не осталось». И добавляет: «...кроме памяти...»

Да, память осталась, и она овеществлена в этом фильме другом героя. Спасибо ему за это!

«Всю ночь война»

И все же, признавая достоинства кинокартины, нельзя не сказать о некоторых просчетах. Синхронные звуковые куски не все равноценны. Затянут, например, эпизод с рассказом кинооператора Владимира Ешурина. Непомерная длина куска не идет на пользу фильму. Высказывание режиссера В. Басова бедно по содержанию и ничего не добавляет к характеристике героя.

Но эти просчеты не снижают общего хорошего впечатления о фильме. Работа сценариста Всеволода Ильинского, режиссера Семена Школьникова, молодого оператора Виктора Школьникова, композитора Хейно Юрисалу и всей эстонско-югославской группы заслуживает признания и высокой оценки за творческую изобретательность и вкус, а также за добрую память о фронтовом друге.

Это последние строки, написанные Борисом Рудольфовичем Небылицким для журнала.

Его, фронтового кинооператора, руководителя фронтовой киногруппы, не могла не взволновать документальная лента о славном боевом соратнике Викторе Муромцеве, последнем из кинолетописцев Великой Отечественной, погибших в бою с камерой в руках.

Война не только сплотила, сдружила в ратном творчестве фронтовых кинооператоров, но и сцементировала эту дружбу на многие годы, по самый последний час их жизни. Может быть, потому Борис Рудольфович просто, даже порой скупо делится впечатлением о картине «Всю ночь война», явно полагаясь на свой — «из первых рук» — опыт и с в о ю память о фронтовых киносъемках.

Может быть, потому он обращает наше внимание прежде всего на следующие слова из фильма — «... от человека ничего не осталось... кроме п а м я т и...» (разрядка редакции).

И есть какая-то скрытая глубина, волнующая с и л а памяти о дружбе в том, что спустя десятилетия кинорежиссер, в прошлом также фронтовой кинооператор, Семен Школьников создал взволнованную документальную повесть о своем боевом друге Викторе Муромцеве, а первым откликнулся на нее Борис Небылицкий.

Память животворна. Она останется в сердцах и всех тех, кто знал самого Бориса Рудольфовича, кто смотрел его фильмы, работал рядом с ним, следил за развитием, возмужанием его творчества.

Борис Небылицкий начал работать в кино оператором, много путешествуя по стране, открывая для себя и для зрителя неповторимую красоту отдаленных уголков нашей Родины. В тридцатые годы вышли на экран снятые им картины «Колыма», «За Саянским хребтом», «Праздник Тувы».

Искусство кинорепортажа, которым вдохновенно владел Борис Небылицкий, заметно выявилось в одной из значительных картин предвоенного времени «День нового мира» (режиссеры Р. Кармен и М. Слуцкий), где он был главным оператором. Эта картина была отмечена Государственной премией СССР.

Коммунист Борис Небылицкий с первых дней войны своим оружием — кинокамерой сражается против врага. Он снимает специальные боевые выпуски «На защиту родной Москвы», «Героическая оборона Тулы», многочисленные фронтовые эпизоды, которые впоследствии будут входить во многие картины, посвященные Великой Отечественной — «Разгром немецких войск под Москвой», «День войны» и другие, — отражающие мощь нашей армии, мужество и стойкость защитников советской земли — великий подвиг всего народа в этой священной борьбе с гитлеризмом.

Наступившие мирные дни Советской страны, кипучая созидательная энергия народа вдохновляли документалиста в его работе над большой, многоплановой лентой «Слава труду» (фильм удостоен Государственной премии), помогли ему в гуще народной жизни отыскивать яркие приметы современности, характерные детали, запоминающиеся людские образы, составляющие главную ценность кинодокумента.

Много интересных репортажных зарисовок, динамичных, емких кадров, наполненных большой мыслью, партийной страстностью, темпераментом художника, включили в себя ленты, снятые Борисом Небылицким и его товарищами: «Мы подружились в Москве» (о VI Международном фестивале молодежи в Москве), «Огни московского метро», «Будущее создается сегодня».

Обращаясь к темам, рожденным современностью, Борис Небылицкий верен был в своей работе одной творческой заповеди — «кинодокументалист — всегда разведчик нового». И он щедро делился накопленным опытом с товарищами по искусству, с молодыми операторами в своей книге «Репортаж о кинорепортаже» и в статьях, опубликованных в периодических кинематографических изданиях, постоянно подчеркивал мысль о необходимости высокой идейной устремленности в творчестве, много думал и писал о партийной позиции художника, пропагандиста, идейного борца. Эти качества он воспитывал в себе. И они помогли ему с каждой новой работой расширять творческий диапазон, углублять взгляд на жизнь, на людей, которые становились героями его новых фильмов.

«Если рассматривать активный творческий отбор как одно из основных условий творчества документалиста, то станет ясным, какое огромное значение имеет при этом политический кругозор оператора и режиссера документальной кинематографии, их общая и художественная культура, их мировоззрение», — писал в свое время Борис Рудольфович в нашем журнале.

Богатейший опыт документалиста, идейная четкость в творчестве, кипучая человеческая деятельность — все это своеобразно и многопланово аккумулировалось в двух самых значительных режиссерских работах Бориса Небылицкого: в полнометражных картинах «Народа верные сыны» и «Служу Советскому Союзу», созданных им в содружестве с писателями Е. Воробьевым, Н. Грибачевым, И. Стаднюком и большой группой кинооператоров.

Эти масштабные кинематографические полотна, снятые в канун 50-летия Октябрьской революции и 50-летия Советских Вооруженных Сил, были удостоены Государственной премии СССР.

В творческой биографии Бориса Небылицкого эти фильмы были не только новым закономерным обращением к военно-патриотической теме, но и качественным обогащением его художественной палитры. Содержание их — жизнь современной Советской Армии, действия стальной армады, тактического воздушного десанта, подводного и надводного флота и т. д. — поражает новизной впечатлений, вызывает в нас гордость за мощь нашей армии, способной дать отпор агрессору.

Здесь искусство репортажных съемок, которым отлично владел Борис Небылицкий, проявилось творчески ярко, изобретательно, целеустремленно. Впечатляющая сила фактов, осмысленная в этих картинах художнически, оказала огромное идейное воздействие на многомиллионного зрителя.

Значение публицистических полотен Б. Небылицкого высоко оценил один из крупнейших советских военачальников, генерал армии П. Батов, писавший, что «фильм «Народа верные сыны» по яркости и силе кинематографического отражения современной Советской Армии, ее людей и техники превосходит все, что было создано в военной кинопублицистике за многие годы...»

Каждый шаг кинодокументалиста отливается в конечном счете в метры пленки, на которой отражена жизнь. И каждый согретый дыханием художника кадр, каждый метр этой пленки имеет свойство, отодвигаясь все дальше и дальше от нас в историю, приобретать все большую ценность. Он уже начинает принадлежать Времени, Эпохе, Искусству.

Таких летописных кадров, снятых документалистом Борисом Небылицким, много.

Вот почему эти сжатые строки о нем хотелось бы закончить его же словами:

«Перелистывая блокнотные записи многих лет, еще и еще раз приходишь к мысли: каким великим учителем и наставником для нас является жизнь, чудесная действительность страны социализма».

Полемичность науки и надежды кино

Д. Данин

«Показывает компьютер». Автор сценария и режиссер Б. Загряжский. Оператор В. Климов. Звукооператор Е. Друкер. ВГИК, кафедра кинорежиссуры, 1972.

С экрана говорит молоденький математик:

— В некотором смысле мы заставили электронно-вычислительную машину стать кошкой...

И в самом деле — «в некотором смысле» заставили: включенная на наших глазах лабораторным оператором, подробно-скучная, как таблица умножения, и таинственная, как телефонный коммутатор, неподвижная машина только что выдала силуэтное изображение бегущего котенка — экранного создания, сотканного из промельков электронного луча. Этому созданию не поймать мыши и не потереться мордочкой о ногу хозяина. В отличие от того, что существует в природе, оно, это создание, двумерно и ни в чем не нуждается. Несуществующее четвероногое. И у каждого зрителя в зале есть резонное право заметить математику, улыбающемуся с экрана: «Вы преувеличиваете заслугу машины — она сумела стать не кошкой, а лишь пунктирной тенью ее мысленного подобия».

Если бы зал и экран могли обмениваться репликами (когда-нибудь и это станет возможным!), молоденький математик тотчас ответил бы, что он совершенно согласен. Конечно, машине было предложено смоделировать вовсе не кошку, а только ее бег. Нет, и того меньше: всего лишь перемещение кошачьих лап во времени и пространстве. Да нет же, еще меньше: не подлинное перемещение этих лап, а лишь схематическое представление математиков о том, как оно происходит. Впрочем, и это сказано с избытком: в действительности машине было доверено моделирование не более чем простых и бездыханных шарнирных механизмов.

Вот как мало осталось от котенка, весело пробежавшего по кадрам цветного широкоэкранного фильма «Показывает компьютер». Так был ли котенок? Может, котенка-то и не было? Разумеется, не было. И даже шарнирных механизмов не было. А была только совершеннейшая малость — мысль человека о шарнирах. Ну, право же, совершеннейшая малость: превращение математических видений человека в условное изображение.

Вот и все, что уцелело от громко провозглашенного успеха электронно-вычислительной машины. Но вправду ли мала эта малость?

Однако сначала о другом — о чувствах зрителей.

●

Одни придут к развенчанию заслуг машины с нескрываемой иронией. Другие — с непобежденным восхищением.

Ирония прозвучит примерно так: ну да, конечно, еще первые пророки кибернетики пообещали нам на ее заре будущее моделирование человеческого сознания, но вот посмотрите — даже в поведении не слишком разумного существа математики пока прочли лишь формулу шагающей игрушки. А иные из неверующих обойдутся без осмотрительного «пока». И в их иронии послышится даже нота интеллектуального превосходства: умные люди всегда говорили, что пустая это затея — посягать на раскрытие конструкции нашей с вами бессмертной души...

У такой иронии тот же возраст, что у самой кибернетики. Они родились одновременно. И когда семнадцать лет назад, в 1955 году, собирался первый симпозиум по «Проектированию машин, имитирующих поведение мозга человека», первому же докладчику пришлось начать свою речь с полемического увещевания скептиков: «Раз уж природа дала нам действующую модель, не нужно теоретически вопрошать, могут ли быть в принципе построены машины, обрабатывающие информацию подобно мозгу».

Неотразимо ясен был этот кратчайший довод. Но чувствовалось: он возник не за кафедрой, а уже тогда подытоживал многолетние изнурительные споры. Особенно изнурительные с гуманитариями; многим из них казалось

несомненным, что на решение этой естественнонаучной и технической проблемы почему-то требуется специальная санкция философии. И самозванно — от имени философии — они такой санкции не давали! Споры не обходились без резкостей. Ими охотно обменивались лирики и физики. До сих пор помнится едкая реплика праведно рассерженного академика С. Л. Соболева, назвавшего одного литературоведа не столько «доктором филологии», сколько «доктором теологии»: тот с отчаянной убежденностью уверял, что естественнонаучных подходов мало для моделирования работы мозга. И логически получалось, что нужно кое-что еще — очевидно, сверхъестественно ненаучное...

●

Прежние споры поутихли с годами. И сегодня словно бы вышли из моды (случайно или не случайно, но вместе с шумной проблемой физиков и лириков). И молоденький математик напоминает с экрана об этих схватках, уже не тратя красноречия и не расходуя страсти. Мимоходом и разве что с легкой досадой:

— ...Такие вопросы, как: может ли машина мыслить, может ли она действовать, как человек,— это старые и даже надоевшие вопросы.

Вот, что делает время: «надоевшие»! Не очень почтительно, зато справедливо: набор вненаучных аргументов «против» давно иссяк и стал утомительно повторяться. И по улыбке математика видно: он, человек дела, вообще не заговорил бы об этих вопросах, не будь у него в запасе приятного для нас сообщения. Оно есть, хоть и звучит скромно:

— Кажется, мы немного продвинулись по пути их прояснения.

В этот момент широкий экран становится во весь свой размах безукоризненно синим, как небо. Или, если угодно, высоким и чистым, как небо. А затем — безукоризненно белым, как лист еще нетронутого ватмана. И по этой белизне вновь пробегает нарисованный машиной котенок. А тем временем за экраном — счетно-решающий дробный гул компьютера: однообразно настойчивая музыка машинного успеха — маленького, но несомненного.

Идет расширение набора научных аргументов «за».

●

Если свести воедино все подробности, то именно об этом-то, в сущности, и повествует короткометражный фильм «Показывает компьютер». И потому весь он внутренне полемичен. И не стоит с излишней доверчивостью относиться к словам еще одного молодого математика, убеждающего нас с экрана:

— Дилеммы человек или машина перед нами никогда не стояло. В вопросы творчества мы тоже не вмешиваемся...

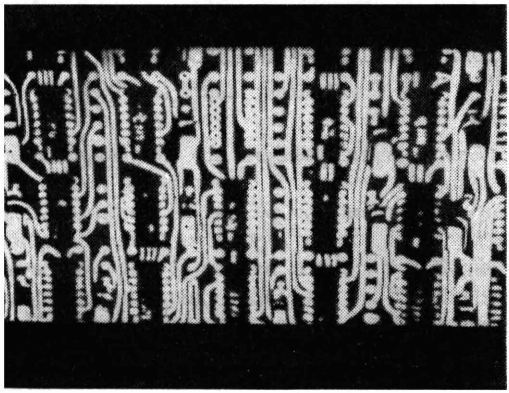
И дилемма перед ними стояла! И в вопросы творчества они вмешиваются! Но то, что им действительно было чуждо всегда и чуждо сегодня,— это сомнения в могуществе того самого мозга, который вознамерился познать себя и когда-нибудь смоделировать собственное поведение. И молодой математик, намеренно подчеркнув свое невмешательство в шумно-дискуссионные проблемы творчества, тут же невзначай оговаривается:

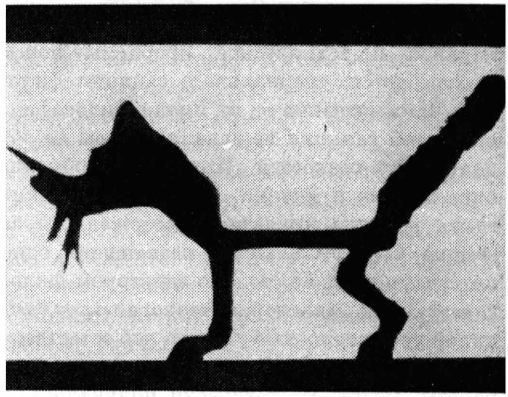
— Хотя... Ну вот, к примеру, вам никогда не приходило в голову, что возможна формула человеческого смеха?

И вскоре она действительно проходит по экрану, эта магическая многострочная формула: компьютерная программа превращения нормального лица в смеющееся. С ее помощью можно записать точечное изображение неисчислимых вариантов наших улыбок. И даже улыбку Джоконды можно из этой программы извлечь. И в финале фильма из выходного устройства рисующего компьютера впрямь выползает на экран машинный портрет Джоконды.

А в темноте зрительного зала множество лиц освещается невольной улыбкой удовлетворения — от неожиданности и простого здорового чувства: «ну и ну, поразительно!» Но слышится в зале и саркастический шепот: «Джоконда?» И протестующий возглас: «Кощунство!» И возвышенная отповедь:

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадону Рафаэля...





В оскорбленности своей возвышенная душа забывает только об одном: цитировать эти строки надо с осторожностью — это ведь не пушкинское кредо, а отповедь Сальери великодушно смеющемуся Моцарту.

Компьютер пока еще, конечно, маляр (если нужно его унижать). Не Леонардо, не Рафаэль, не Моцарт. Правда, он и не собирается их заменять: у науки есть то покоряющее свойство, что она не преследует бессмысленных целей. Компьютер готов для начала стать хотя бы микро-Сальери с его алгеброй гармонии! Но в отличие от Сальери компьютер уже улыбается. Это хороший знак. И, право, не так-то уж мала та малость, к которой свелась истинная заслуга машины, сумевшей сделаться кошкой лишь «в некотором смысле».

●

Она, машина, в руках программистов делается на наших глазах еще и летающим самолетом. Тоже, разумеется, лишь «в некотором смысле»... По экрану, черному во весь размах, как огромная семинарская доска в институтской аудитории, пролетает белый чертежик, напоминающий о детстве авиации. А за экраном далекий гул моторов переходит в уже знакомую нам дробную музыку компьютера. И звучит голос математика:

— Мы заставили машину подумать о самолете, сконструировать в своей памяти его модель... Так началось общение с компьютером через рисунок... На каждое изменение в конструкции компьютер мгновенно отвечает изображением с учетом сделанных поправок...

А в руках других программистов машина на наших глазах становится будущим зданием «Известий» на Пушкинской площади. Все в том же условно-изобразительном смысле. И молодой инженер нисколько не фантазирует, когда говорит с экрана:

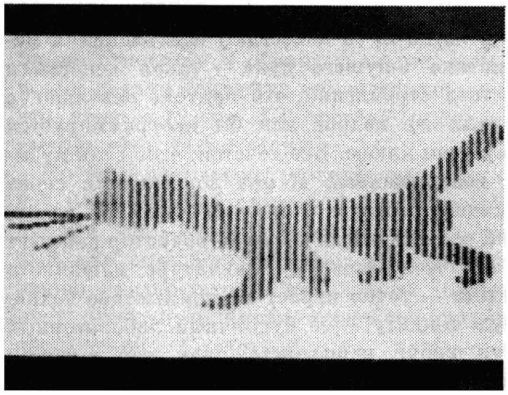
— Методы этого мысленного эксперимента позволяют нам проехать с кинокамерой по лабиринтам улиц еще не построенного города, панорамируя до неба вдоль стен несуществующих домов.

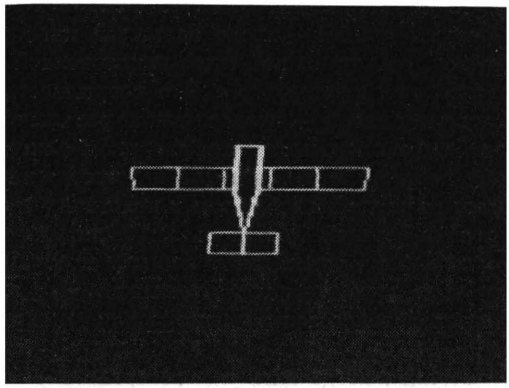
Словом, как справедливо и отлично сказано в фильме, «экран компьютера — это зримая пластика человеческой мысли». Электронно-вычислительная машина вовсе не соревнуется с фотообъективом. Она не есть еще один способ точного запечатления облика реальности. Она сама создает новую реальность: превращает в пластическую действительность математизированное описание возможного!

●

Однако откуда в фильме эти слова о зримой пластике мысли? Они явно не из кибернетического словаря. Их не произносят ни математики Лысов, Константинов, Менакин, ни инженер Родинко. А девушка-оператор за пультом компьютера вообще весь фильм молчит.

Есть в картине еще одно действующее лицо.





Кадры из фильма «Показывает компьютер»

Оно не появляется на экране. Но оно берет на себя смелость говорить в научном фильме от своего имени. И когда на черную плоскость экрана выпархивает самолетик, мы слышим: «Я бы сказал, что его полет оставляет за собою шлейф идей...» Этот же голос и говорит о пластике мысли. Он же решается на лирику воспоминаний. И когда проходят хроникальные кадры переноса пушкинского памятника на новое место, неожиданно раздается: «Мне было лет десять и я хорошо помню, как через улицу Горького проложили рельсы...»

Это может показаться нескромностью или неопытностью — такое явное присутствие автора в картине на высокоученую тему. Традиции научной популяризации не одобряют вмешательства автора в суть дела. И вообще говоря, это совершенно правильно: наука строга и объективна. Но шлейф ее идей захлестывает жизнь и воображение. Ее бесстрастная действительность будоражит внутренний мир современного человека. И сегодня научному кино все чаще хочется быть не только источником искусной информации. Хочется большего! Хочется быть искусством.

Это легко понять: искусность раскрывает только возможности материала и ремесла, искусство — еще и возможности личности.

Вот откуда возникает в картине мнимо-самонадеянное «я» начинающего режиссера и сценариста Бориса Загряжского. Оно появляется не от неопытности и не от нескромности. Покоренному жизненным материалом — реальностью сегодняшней науки с ее полемичностью и надеждами! — молодому мастеру нужно высказаться и выразиться самому. Это как раз то, что внутренне стимулирует творчество ряда известных мастеров нашего научного кино последних лет. Достаточно вспомнить Семена Райтбурта с его фильмами о проблемах физических (а втайне — философских) или Феликса Соболева с его лентами на темы биологии. Нужно высказаться. Нужно выразиться. Утолению этой жажды служит искусство. И вместе с ним — научно-художественное кино. Полемичность и надежды современной науки — счастливая почва для его рождения.

●

Ах, с этого, пожалуй, и надо было начать разговор о заявочно-серьезной, хоть, кажется, и первой работе молодого кинематографиста. Вероятно, рано еще называть его мастером — даже с умеряющим эпитетом «молодой» Но так приятно обрадоваться очевидной одаренности и поверить в существенность ее намерений, что возникает желание «не говорить под руку».

(А сказать-то, признаться, было бы что.. И о буквальной иллюстративности — вроде появления женщины в леопардовой шубе, когда в тексте мельком упоминается лео-

пард... И о навязчивых натюрмортах из несочетаемых реалий — вроде цветистой книжки Диснея, словно бы небрежно прислоненной к лабораторной установке... И о погрешностях в популяризации — вроде никак не разъясненного кадра с компьютерным рисунком «Синусный человек»... И о явных излишествах — вроде не идущей к делу, хоть и красивой кинохроники старой Страстной... И о ненужных персонажах — вроде журналиста, которому поручена всего проходная реплика... И о заметных неловкостях в построении материала — вроде возвращения к эпизоду с домом «Известий», когда тема уже исчерпана...)

Нет, мастер еще не появился. Но появится.

Он так же молод, как его герои — увлеченно трезвые математики. И чувствуется: он разговаривает с ними на «ты». Люди одного поколения, они, несомненно, понимают друг друга с полуслова. Его герои ищут, и он ищет. Это ставит между ними знак не тождества, но равенства. И сообщает картине о творчестве компьютера атмосферу поискового беспокойства — удивительного спокойного беспокойства — не тревоги за результат (вдруг да не выйдет?), а деятельной заботы о доказательности результата (выйти должно убедительно!).

Для математиков-программистов это забота о том, что и как показывает их компьютер. Для автора-кинематографиста это забота о том, что и как показывает его фильм.

●

Идет согласный дуэт двух экранов.

Телеэкран машины демонстрирует ее запрограммированную искусность. А киноэкран старается — в духе зримой пластики математизированной мысли — приоткрыть еще и красоту самих научных исканий человека. И, пожалуй, всего выразительней этому служат в картине звук и цвет.

Киноэкрану недостаточно однообразно-настойчивой музыки машинного успеха, сопровождающей работу компьютера или виражи самолета. И потому, начиная и заключая кинорассказ, через весь фильм проходит еще и возвышающая музыка человеческих надежд — вступительные фразы ре-минорной токкаты Баха. В ритме и звучании этих фраз выразилась когда-то (и навсегда!) неизъяснимая математика ищущего духа — такая ясность и чистота стремлений, что зритель невольно с первых же кадров как бы программируется в нужном ключе. Все хочется, чтобы эта музыка возвращалась. И она возвращается снова и снова, передавая кинорассказу свой влекущий ритм. И когда девушка-оператор работает в том же ритме на клавиатуре машинного пульта — точно играет на компьютере баховскую токкату!— ее будничный лабораторный труд вдруг наполняется для нас высоким миссионерским смыслом.

Этому музыкальному ритму неожиданно вторит цвет. Уже на старте картины возникает чередование цветовых плоскостей: с экрана исчезает изображение и весь он заполняется чистым ровным тоном — то красным, то синим, то белым. В искусстве всегда есть неподвластная логике сила внушения. Невозможно растолковать, в чем тут дело, но снова — все хочется, чтобы эта смена окрашенных плоскостей повторялась. И она повторяется. И что всего удивительней, так же, как звуки токкаты, настраивает наше восприятие на нужный лад. Может быть, и в этой цветовой музыке, казалось бы совершенно бессмысленной, по-своему звучит все тот же мотив ясности и чистоты стремлений ищущей человеческой мысли?

●

В общем, выпускник Института кинематографии Борис Загряжский содержательно начинает свой путь в научном кино — он хочет, чтобы оно было научно-художественным.

Электронная проба пера

В. Беляков

«Зримый прогноз». Сценаристы В. Галушкин, А. Непомнящий. Режиссер Н. Руднев. Оператор В. Суворов. «Центрнаучфильм», 1972.
«Электронная мультипликация». Центральная кинолаборатория «Вузфильм», 1972.

Говорят, найти что-то важное — полдела. Главное — найти кстати. Это соображение прямо относится к обнаружившимся сегодня новым связям искусства кинематографа с тем, что считается как бы сугубой принадлежностью сфер технических.

Но если вдуматься: разве может быть иначе? Ведь, с одной стороны, кинематограф, и прежде всего кинематограф научный и учебный, сам способствует широкому распространению научно-технических знаний, ориентирует зрителя в мире важнейших научных достижений. С другой — он каждодневно поглощает плоды сегодняшнего небывалого научно-технического урожая: оснащается новой проекционной, съемочной, звукозаписывающей аппаратурой, оптикой, более совершенными пленками, не сегодня завтра возьмет на вооружение и голографию и кассеты. Вот почему представляется важным, корреспондируя с рецензией писателя Д. Данина на фильм «Показывает компьютер», сказать и о некоторых принципиальных проблемах нашего научного и учебного кино.

В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» говорится: «ЦК КПСС поручил Госкино СССР совместно с соответствующими министерствами и ведомствами осуществить меры, направленные на более активное использование учебного и научно-популярного кино в деле подготовки квалифицированных кадров для народного хозяйства, в формировании материалистического мировоззрения советских людей, пропаганде естественнонаучных и социально-экономических знаний, передового опыта. В соответствии с программами учебных заведений разработать перспективные тематические планы выпуска учебных фильмов и методику их применения».

Вот какую грандиозного масштаба задачу ставит перед нами партия. Масштаб и серьезность ее продиктованы жизнью, ее потребностями и перспективами. Восемьдесят миллионов человек в нашей стране охвачены разными формами учебы. Из них около 9 миллионов — студенты средних и высших учебных заведений и 50 миллионов — учащиеся общеобразовательных школ. Развитие народного хозяйства страны вырабатывает сегодня повышенные требования к деловой квалификации, к профессиональному, теоретическому и общему культурному уровню трудящихся. И эта многомиллионная аудитория, в свою очередь, постоянно, каждодневно требует множества всевозможных учебных фильмов.

Чем же отвечают кинематографисты? Ежегодно выпускается около 160 научно-популярных фильмов для общего экрана и свыше 550 фильмов и 280 учебных фрагментов для различных специальных аудиторий.

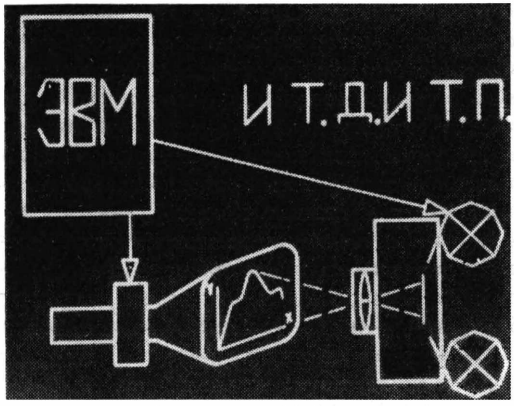
Это и много и мало одновременно. Скажем, только в высшей школе сегодня имеется около 6 тысяч учебных дисциплин. А наш кинематограф способен выпустить в год лишь считанные д е с я т к и учебных картин для вузов страны. Спрос аудитории и реальное предложение кинематографа явно не соответствуют друг другу.

Чтобы иметь представление о сегодняшних учебных картинах, заглянем в план студий. Вот некоторые, на выбор взятые темы фильмов, снимаемых по заказу Министерства высшего и среднего специального образования СССР. В разделе для высшей школы находим: «Расчет сооружений с учетом пластических свойств материала», «Филогенез временных связей», «Сканирующие антенные решетки», «Движение глаза в процессе зрения» и др.

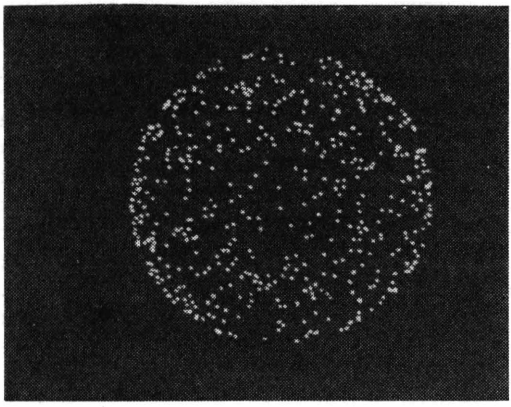
Не менее сложны и фильмы для средних специальных учебных заведений: «Явление дисперсии», «Электромагнетизм», «Введение в кинематику точки», да и для учащихся средних школ: «Виды деформации», «Центробежные механизмы», «Поляризация света».

Как образно, доходчиво, ярко раскрыть эти сугубо специальные темы зрителю? Одним из самых эффективных методов был и остается по сей день м у л ь т и п л и к а т. Динамичное, наглядное зрелище, способное раскрыть суть самых сложных механизмов и процессов, умножающее ясность изложения, одновременно избавляя его от многословия.

Как видите, сегодня потребности в техническом мультипликате грандиозны. А ведь его квалифицированные кадры немногочислен-



**Кадр из фильма «Электронная мультипликация».
Принципиальная схема работы технического устройства по созданию электронного мультипликационного изображения.**



**Кадр из фильма «Электронная мультипликация».
«Случайная точка на сферической поверхности», рассчитанная ЭВМ.**

ны, работа, выполняемая ими, трудоемка, сложна, дорога и требует долгих сроков.

Известно, что на многих киностудиях мультипликационные цеха не в состоянии в нужные сроки обеспечить заказы.

Где же выход? Думается, что во многом проблему поможет решить широкое применение электронно-вычислительной техники. Чрезвычайно продуктивные опыты в этом направлении у нас уже осуществляются. Посмотрите одночастевый черно-белый кинофильм «Электронная мультипликация», созданный в Центральной кинолаборатории «Вузфильм» при содружестве с Сибирским отделением Академии наук СССР и Алтайским политехническим институтом. Строгий по форме, деловой, обстоятельный и, что важно, предметный и наглядный, он знакомит с экспериментами в области применения ЭВМ в кино.

Мультипликационное изображение, то есть демонстрируемые в ленте примеры рассчитаны и исполнены с помощью отечественных электронно-вычислительных машин «Днепр-1» и «Минск-22». В одном случае это —«графики нескольких функций», в частности, «формула синусоиды». В другом —«постепенная прорисовка контура», в третьем —«конструктивная схема и принципы действия двигателя внутреннего сгорания».

Рассчитанная специалистом-математиком программа, скажем той же «формулы синусоиды», вводится в ЭВМ. ЭВМ «выдает» изображение на специальном осциллографе — своеобразном телеэкране, с которым контактно работает кинокамера, фиксирующая это изображение на пленку. Весь режим работы комплекса задается ЭВМ. Съемки производятся автоматически. А конечный результат — мультипликационный фильм — представляется полностью смонтированным.

Для создания такого рода картин или фрагментов-примеров необходим своеобразный квалифицированный сценарий-инструкция по составлению программы для машины. Естественно, что без специалиста не обойтись. На повестку дня, вероятно, скоро встанет вопрос о подготовке художников-математиков. Новая специальность в кино!

Надо сказать, что фильм «Электронная мультипликация» убеждает наглядностью и полноценностью результатов. А ведь это, по сути, самые первые шаги. Они не могут не обрадовать тех, кто сегодня работает над созданием мультипликационных схем и чертежей привычным, трудоемким, ручным способом. Как утверждают авторы фильма «Электронная мультипликация», разработанные методы поз-

воляют создавать мультипликационное изображение и в цветном и в стереоскопическом вариантах.

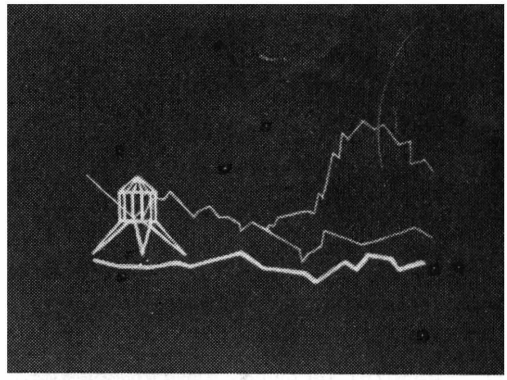
Над фильмом «Электронная мультипликация» работали: в качестве консультанта кандидат технических наук, заведующий лабораторией Института математики Сибирского отделения АН СССР В. Львов, старший преподаватель Алтайского политехнического института В. Сорокин и оператор «Вузфильма» Е. Баранов. Надо сказать, что «Вузфильм», пользуясь правом экспериментальной кинолаборатории, последнее время эффективно помогает использовать кинематограф в учебном процессе. Так, сотрудничая с киностудией «Леннаучфильм», лаборатория предоставляет для включения в учебные фильмы материалы, снятые в исследовательских целях в различных институтах и научных организациях. Легко понять, что эти, как правило, уникальные материалы приносят студентам огромную пользу.

Второй фильм — «Показывает компьютер» — снят на учебной студии Всесоюзного государственного института кинематографии студентом мастерской учебного кино Б. Загряжским и студентом-оператором В. Климовым при участии в работе над картиной ряда институтов и исследовательских лабораторий. Эта широкоэкранная цветная лента расширяет наши представления о возможностях ЭВМ в создании мультипликационного изображения. Фрагменты и микрофильмы, включенные в нее, созданы также на отечественных ЭВМ «Минск-22» и «БЭСМ-4».

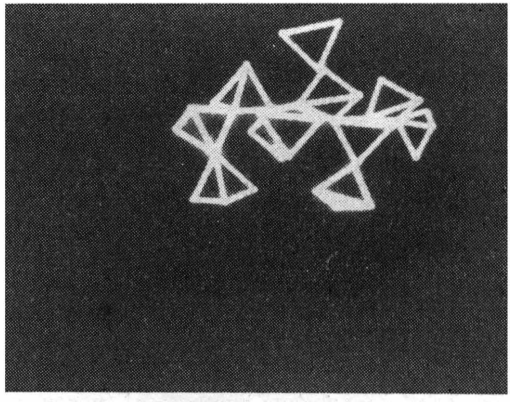
Что говорить, сама идея использования в кино этих машин пока еще находится в «строительных лесах». Но даже эти первые «опусы» современных компьютеров не могут не окрылять фантазию.

Именно эти возможности машины, по-видимому, более всего и увлекли Д. Данина в его рецензии на фильм «Показывает компьютер».

Обе названные ленты пока остаются достоянием сравнительно узкой, специальной аудитории, которой они, по существу, и адресованы. Массовый зритель о тех же вопросах узнает из недавно выпущенной студией «Центрнаучфильм» короткометражной цветной ленты «Зримый прогноз» (авторы сценария В. Галушкин, А. Непомнящий, режиссер Н. Руднев, оператор В. Суворов).



Кадр из фильма «Зримый прогноз». Один из «опусов» компьютера — «репетиция» посадки космического корабля на неизведанную планету.



Кадр из фильма «Электронная мультипликация». Математическая модель химической реакции.

Авторы картины, приобщая зрителя к новому для него предмету, умело оперируют понятием «кинематограф — машина времени», которая раньше, мол, эффектно переносила нас в прошлое, а теперь, если развить идею, позволяет зримо ощутить будущее. И вот в каком смысле. Если раньше «запечатленное время» представлялось как д в и ж е н и е,

уже осуществлявшееся в природе, то с помощью быстродействующей электронной техники мы получили возможность — и фильм с убедительной наглядностью это доказывает — иметь перед собой «зримый прогноз» будущего движения. Движения проектируемого, действия придуманного, процесса предполагаемого!

С помощью магнитной памяти и траектории электронного луча нам показывают на кинескопе движение точки в пространстве. Отсюда один шаг до воспроизведения «представлений» конструктора о характере деформации той или иной плоскости, «имитации» летных испытаний нового профиля крыла, «репетиции» посадки космического корабля и много другого — почти фантастического.

Мы в этой ленте стали свидетелями необычайного «диалога» конструктора с ЭВМ, наглядно представили себе «обратную связь», которую он осуществляет с машиной с помощью так называемого «светового пера». Это поистине удивительно: машина способна проверять, мгновенно просчитывать и в конечном счете оценивать и конструкторскую идею и, если хотите, даже ее талантливость.

Считанные примеры приводятся в этой небольшой ленте, но зрителю, увлеченному рассказом, не составит большого труда домыслить потенциальные силы ЭВМ в новых и новых ее применениях. Несомненно, что опыты научных учреждений Сибирского отделения АН СССР и вычислительного центра Дубны, иллюстрирующие научно-популярную картину «Зримый прогноз», активно растревожат зрительскую мысль.

Да, ЭВМ в кино делают первые шаги. И нарисованные «самолетики», «кошечки»— все это только «электронные пробы пера». Но факт на экране — заданные машине идеи и расчеты превращаются в мультипликационное изображение. И мы не можем не восхититься возможностями ЭВМ, которые становятся искусным инструментом в руках кинематографиста.

Конечно, у художественного мультипликационного кино свои законы, свои победы, свои высокие достижения. Никаким «способностям» ЭВМ не затмить человека и творчество, воображение и мастерство подлинного художника. Но разве не пагубно было бы отказаться от помощи электронно-вычислительной техники в решении неотложных и важных задач, стоящих перед научным и учебным кинематографом!

Если легенда становится фактом, она перестает быть легендой. Фильмы нас убеждают — ЭВМ может квалифицированно рисовать, успешно создавать технический мультипликат. Дело за опытом. А с опытом умнеет все, что способно поумнеть.

Думается, сейчас усилия студий должны быть направлены на изучение реальных достижений в области использования ЭВМ в кино и по возможности скорейшего их применения в практике создания технического мультипликата для научных и учебных картин, хотя нельзя не согласиться с Д. Даниным в том, что используемые в кино ЭВМ уже сегодня обнадеживают нас и возможностью расширения его художественной палитры.

Ленты «Электронная мультипликация», «Зримый прогноз» и «Показывает компьютер», как и несколько лет назад фильм «Наука о призраках» («Киевнаучфильм»), рассказавший о голографии, заинтересуют зрителя новизной темы, наглядностью первых шагов ЭВМ в области кино, укрепят уверенность в расширении и укреплении дальнейшей технической вооруженности кинематографа, активно осваивающего достижения научно-технической революции.

Можно с уверенностью предсказать, что со временем ЭВМ помогут сократить тот разрыв, который существует между ответственным назначением, высокой ролью научного и учебного кинематографа и его сегодняшней, далеко не во всем удовлетворительной практикой в обеспечении многомиллионной аудитории фильмами нужного количества и, конечно, качества.

«Подчеркнув значение сценария как основы произведений киноискусства, во многом определяющей их идейную и художественную ценность, ЦК КПСС предложил Госкино СССР обеспечить коренное улучшение сценарного дела».

Из Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»

Фундамент должен быть прочный!

Несколько предложений и соображений о постановке сценарного дела

Г. Марьямов

Снова и снова возвращаются работники кино к Постановлению ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». В нем не только дан глубокий анализ положения в современном киноискусстве, но и разработана конкретная, научно обоснованная программа улучшения дел в кинематографе. Отмечая возросшее значение советского кино в процессе коммунистического строительства, в формировании мировоззрения и нравственных убеждений советских людей, партия справедливо указала, что, несмотря на определенные успехи, кинематограф наш еще не отвечает полностью тем высоким и ответственным задачам, которые выдвигает перед ним время, сама жизнь, не использует до конца предоставленные ему возможности.

Да, за последние годы создан ряд удачных фильмов, посвященных прошлому и настоящему нашего народа. Успешно развивается кинематография в союзных республиках. В кино пришло интересное молодое пополнение. Но все же кинематографисты не достигли еще в своем искусстве необходимого идейно-художественного уровня. И прежде всего это относится к кинодраматургии, поскольку в сценарии закладывается основа кинопроизведения, сценарий во многом определяет качество будущего фильма, его идейную и эстетическую ценность.

«Кинематографу недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности,— говорится в Постановлении ЦК КПСС.— Не все делается для того, чтобы показать экономические, общественные и культурные преобразования, осуществляемые советским народом под руководством партии, запечатлеть важные социальные изменения, происходящие в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, борьбу партии и народа за органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя».

В эти слова надо глубоко вдуматься. И хотя адресованы они всему отряду работников кино, отнесем их все же в первую очередь к сценаристам — ведь от них в огромной степени зависит успех кинематографа в целом: состояние сценарного дела незамедлительно сказывается на всем кинопроизводстве.

Безусловно, среди сценариев последних лет есть по-настоящему серьезные работы — их отличает значительность мысли, острота писательского видения, точность художественных наблюдений. И именно они послужили основой для тех фильмов, которые составляют сейчас наш творческий актив. Однако сценариев, которые бы весомо, крупно отображали нашу действительность, раскрывали характер современника со всей силой выразительных средств и тонким чутьем художника, таких сценариев у нас все-таки еще очень мало. А значит и мало фильмов,

достойно отвечающих возросшим запросам зрителей, настойчивым требованиям нынешнего дня. Кинодраматурги не являются пока первопроходцами современности. Еще множество жизненных пластов как бы закрыто от их художественного взора, и многое из того, что определяет новое мировоззрение, новый характер взаимоотношений между людьми, только предстоит осмыслить, найти ему художественное выражение на экране.

Сегодня мы с огорчением вынуждены констатировать, что драматурги кино не оказались готовыми для решения тех современных тем, о которых говорится в Постановлении ЦК КПСС.

Размах действительных событий, масштабы дел, помыслов, чувств и мыслей наших современников еще не получили соответствующего воплощения на экране. Увы, экранное отражение жизни часто выглядит беднее, приземленнее, чем жизнь настоящая, на пленке она лишается порыва страстей и, по существу, остается только бледным слепком с подлинной жизни.

На протяжении уже многих лет происходит заметное снижение уровня кинодраматургии, ослабла творческая активность профессиональных драматургов, а приток новых сил в эту область кинематографа весьма незначителен.

Чем как не слабостью кинодраматургии можно объяснить тематическую бедность нашего кинорепертуара, где отсутствуют фильмы, поднимающие коренные вопросы современной жизни, зато в бесчисленном множестве появляются картины «о разведчиках», возникают «косяки» фильмов на так называемую морально-этическую тему, на самом деле не содержащих ни тех проблем формирования коммунистической морали, которые волнуют советских людей, ни глубоких и сложных психологических коллизий или жизненных наблюдений.

Известно, что некоторые фильмы о работе советских разведчиков в тылу врага были хорошо встречены зрителями. Приключенческий жанр у нас любят, и такие фильмы пользуются популярностью. Но когда поток картин подобного рода, причем часто до утомительности похожих одна на другую, буквально заполонил экраны, невольно начинаешь думать, что не тема, не патриотический смысл подвига людей, работавших в тылу у врага, привлекают к этим сюжетам драматургов, а внешняя эффектность ситуаций.

Нам очень нужны хорошие фильмы, воспитывающие людей в духе советской морали, прививающие им светлые, благородные человеческие качества. Однако картины, которые значатся под привлекающей зрителя рубрикой «на морально-этические темы», чаще всего далеки от постановки серьезных нравственных проблем жизни общества. Как правило, они не выходят за рамки традиционного «треугольника», их содержание сводится к проповеди банально-мещанских «прописных истин».

Так происходит своего рода девальвация важных тематических разделов нашего кинорепертуара.

То же можно сказать и об экранизации классики. Никто не станет отрицать, что перевод, скажем, произведения прозы в кинематографический ряд — работа серьезная, требующая таланта и профессионального мастерства. И прежде всего мастерства кинодраматурга, способного предложить новую конструкцию произведения. Но хотя мы и имеем в области экранизации крупные бесспорные победы — постановка «Войны и мира», к примеру, это настоящий художнический подвиг С. Бондарчука,— основной поток фильмов-экранизаций, к сожалению, не является результатом глубоко продуманного, творчески осмысленного труда. Произвольные режиссерские желания определяют обычно выбор литературных произведений, дают им путевку в экранную жизнь, хотя далеко не всегда выбор именно этих произведений может быть серьезно обоснован. Случайность замысла, поспешность, с которой некоторые режиссеры стремятся «застолбить» свой участок на «золотоносной» жиле, приводят к поражениям, которые у всех на памяти.

Главная, на мой взгляд, причина этих поражений — легкомысленное отношение к сценарной основе экранизации, механический перевод литературного первоисточника на язык кинематографа, отсутствие подлинно творческого подхода к самой задаче экранизации классики.

Невольно хочется предупреждать: осторожно, классика!

Серьезные недостаки тематического планирования, которые проистекали, как отмечается в Постановлении ЦК КПСС, из-за отсутствия целенаправленной репертуарной политики в работе Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР, наносят большой урон нашему киноискусству — оно теряет в своей боевитости, наступательном характере, в своей художественной ценности.

А если говорить о причинах такого положения, то надо обязательно сказать о недооценке кинодраматургии некоторой частью режиссуры.

Многие годы продолжались подогреваемые некоторыми кинотеоретиками беспредметные споры о том, кто является главным в кинематографе — сценарпст или режиссер. Казалось бы, весь опыт мирового киноискусства подсказывает ответ: оба главные. Но споры все шли, выхлестывались подчас и на высокие трибуны.

Было в этих спорах, конечно, и кое-что интересное, нужное, но в целом они сыграли крайне отрицательную роль, так как мешали разобраться в истинном положении дел, в действительных причинах отставания кинодраматургии.

Бесплодность этих споров подтверждает весь опыт советского кинематографа (да, вероятно, и вся мировая практика), который убедительно показал, что наибольшего успеха сценаристы и режиссеры достигали в с о д р у ж е с т в е, опирающемся не только на общие художественные принципы, но и на ясное пониманпе совместной ответственности за результаты творчества.

«Мать» — фильм, сыгравший выдающуюся роль в развитии советского киноискусства, был создан трудом друзей и единомышленников — Н. Зархи и В. Пудовкиным.

«Броненосец «Потемкин» возник из одной главы сценария о 1905 годе, написанного Н. Агаджановой по заданию правительственной комиссии к 20-й годовщине первой русской революции.

Как много теплых слов обращено С. Эйзенштейном к автору литературной основы его велпкого произведения. «Побольше бы таких сценаристов, как Нунэ Агаджанова... — писал С. Эйзенштейн в статье «Двенадцать апостолов»,— которые сверх всех полагающихся ухищрений своего ремесла умели бы так же проникновенно, как она, вводить своих режиссеров в ощущение историко-эмоционального целой эпохи... Однако Нунэ Агаджанова сделала для меня еще гораздо больше: через историко-революционное прошлое она привела меня к революционному настоящему... И за это ей самое горячее спаспбо».

П. Павленко и С. Эйзенштейн создали в канун Великой Отечественной войны патриотический фильм «Александр Невский».

Непревзойденные ленинские фильмы — «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем» — это творческое содружество А. Каплера и М. Ромма, Н. Погодина и С. Юткевича.

Сценаристы и режиссеры были с о а в т о р а м и в осуществлении поистине грандиозных замыслов, хотя в титрах этих картин не стоит столь частая в последнее время надпись «при участии...» (имярек режиссера).

А какие замечательные результаты принесла дружба А. Толстого и В. Петрова картине «Петр Первый»... А как способствовало яркое дарование К. Виноградской появлению первых значительных режиссерских работ Ф. Эрмлера («Обломок империи») и И. Пырьева («Партийный билет»); по ее же сценарию А. Зархи и И. Хейфиц сняли один из лучших своих фильмов «Член правительства».

Вместе с И. Пырьевым в открытии нового жанра в советском кино — музыкальной народной комедии — участвовали Е. Помещиков, написавший сценарии фильмов «Богатая

невеста» и «Трактористы», и, конечно, В. Гусев — автор сценария фильма «Свинарка и пастух».

Выдающиеся работы М. Ромма, Ю. Райзмана, С. Юткевича связаны с именем мастера советской кинодраматургии Е. Габриловича, написавшего сценарии «Последняя ночь», «Мечта», «Машенька», «Человек № 217», «Коммунист», «Ленин в Польше», «Наш современник». Содружество Е. Габриловича с режиссером-дебютантом Г. Панфиловым дало картину «В огне брода нет», а вслед за нею — «Начало».

Верности А. Столпера с в о е м у автору мы обязаны воплощению на экране лучших произведений К. Симонова — острых, волнующих, выходящих на «передний край» жизни советского общества.

Примером глубоких творческих связей может служить совместная работа В. Ежова и Г. Чухрая («Баллада о солдате»), В. Розова и М. Калатозова («Летят журавли»), Ю. Нагибина и А. Салтыкова («Председатель»), С. Жгенти и Р. Чхеидзе («Отец солдата»). Но, к сожалению, большинство из этих содружеств почему-то оказалось кратковременным. К тому же подобные союзы «по любви» стали встречаться все реже и реже. Куда чаще имя режиссера появляется не там, где ему положено стоять, а в графе, отведенной авторам сценариев. Иногда оно стоит в одиночестве, иногда — в паре со сценаристом... Всегда ли оправдано это стремление к авторству?

В советском кино есть режиссеры, которые одновременно являются признанными литераторами, кинодраматургами. Таким литератором был А. Довженко — он сам писал сценарии для своих фильмов. И скажем прямо: если бы А. Довженко не был кинорежиссером, то он остался бы в памяти народной как видный писатель нашего времени. С интересом встречаем мы каждую новую работу С. Герасимова: глубокие раздумья о советской жизни Герасимова-писателя воплощаются на экране Герасимовым-режиссером. Свое видение, видение советского художника, образов мировой литературы — Гамлета, Ипра — раскрывает в одноименных сценариях, а затем в фильмах Г. Козинцев.

Но как быть с теми режиссерами, которых бог не наградил двумя талантами — и режиссерским и писательским? Казалось, таким людям следует быть благодарным за то, что судьба наградила их хотя бы одним даром. Нет, тяга к писательству среди некоторой части кинорежиссуры становится поистине тотальной. А если принять во внимание, что режиссер может оказать весомое влияние на включение сценария в производство («вижу фильм» или «я не вижу фильм»), на его производственную судьбу, если учесть заинтересованность киностудий в том, чтобы штатный режиссер не находился в простое, то явное преимущество, которое имеется на стороне режиссера, станет очевидным. Между тем даже самому опытному режиссеру, знающему все «секреты» создания фильма, не дано подменить писателя, драматурга, если он сам таковым не является.

«Позвольте,— могут возразить нам,— разве режиссер откажется от хорошего сценария? Вот если сценария нет, то режиссеру действительно приходится самому сесть за стол. Или взять из студийного портфеля слабый сценарий и вместе с автором «дотягивать» его».

Подобные аргументы нередки. Но они не могут служить оправданием той ненормальной практики, которая сложилась нынче. Приведу цифры. В 1970 году из 113 художественных фильмов, появившихся на экранах страны, 38 были сделаны режиссерами по своим собственным сценариям или в соавторстве; в 1971 году из ста двадцати пяти фильмов — сорок девять; за восемь месяцев 1972 года из восьмидесяти фильмов — тридцать шесть.

Цифры эти, по-моему, вызывают тревогу. Не получается ли так, что режиссер своим плечом отодвигает в сторону кинодраматурга, а тот в результате оказывается вынужденным искать приложение своему литературному труду на стороне?

Я ничего не преувеличиваю. Я хочу только привлечь внимание к тому явлению, которое,

на мой взгляд, пагубно сказалось на развитии кинодраматургии, на состоянии сценарного дела. Немалое число профессиональных сценаристов ушло в прозу, театральную драматургию, поэзию. Некоторые сами стали режиссерами, реализаторами собственных замыслов (Д. Храбровицкий, Б. Метальников, Л. Агранович и другие). Уход опытных литераторов, особенно при ограниченном числе профессиональных кинодраматургов, оказался заметным. Оговорюсь, правда, что, скажем, работа Д. Храбровицкого над фильмом «Укрощение огня» принесла отличные, принципиально важные для развития советского кино результаты. И тем не менее факт остается фактом: отряд сценаристов поредел, и силами кинодраматургов, которые сейчас работают на кинопроизводстве, стало трудно решать поставленные перед кинематографом задачи.

Было бы ошибкой высказанные претензии к режиссуре отнести за счет моей недооценки роли режиссера в создании фильма или попытки свести эту роль только к интерпретации чужого замысла. Нет, я отлично понимаю, что режиссер всегда был и остается автором целостного идейно-художественного решения, пронизывающего фильм во всех его компонентах — актерском, изобразительном, музыкальном... И сценарном также. При одном, конечно, условии — при наличии таланта, художественной культуры, идейной зрелости.

И все же стремление «оккупировать» ту область искусства, которая требует особого дарования, специальных навыков, точного владения профессией, не может быть признано закономерным, полезным.

Стремление это, может быть, особенно распространено среди молодых режиссеров. За последнее время редко кто из молодых согласен снимать фильм без участия в написании сценария. Предпосылки этому, думаю я, создаются еще на учебной, институтской скамье. Во ВГИКе рядом сосуществуют режиссерский и сценарный факультеты. На старших курсах факультетов выполняются курсовые работы, а при выпуске — дипломные. Казалось бы, естественно и полезно для предстоящей работы на производстве (хотя бы в порядке знакомства, а может быть, и в интересах будущего творческого содружества) студентам-режиссерам снимать курсовые и дипломные работы по сценариям их товарищей, молодых сценаристов. Но взгляните на титры этих работ. Вы увидите, что и на вгиковской стадии режиссер уже «готовит» себя в сценаристы. А ведь как важно молодому драматургу впервые увидеть себя на экране, понять, как объектив трансформирует литературную строку. Известно, что только в практике самой работы над фильмом сценарист может научиться мыслить «кинематографически», переводить литературный образ в зрительный. Следовательно, направлять взаимоотношения между режиссером и сценаристом надо еще в стенах института, чтобы потом избежать тех «перекосов», с которыми мы, к сожалению, сейчас сталкиваемся.

Постановление ЦК КПСС предусматривает совершенствование системы материального стимулирования работников кино. В этой связи я должен сказать, что существующий порядок материального вознаграждения режиссеров и сценаристов также накладывает отпечаток на их взаимоотношения, стимулирует режиссуру... к участию в литературном соавторстве. Наверное, следует изменить характер оплаты труда так, чтобы она не позволяла закрадываться в души чувствам, унижающим высокое призвание художников.

Постановление ЦК КПСС предлагает «более активно привлекать для написания сценариев талантливых литераторов». Содружество с писателями обогатило наш кинематограф многими выдающимися кинопроизведениями. Мы уже называли некоторые писательские имена. К ним следует добавить В. Вишневского, А. Корнейчука, В. Шкловского, В. Катаева, Б. Лавренева, Л. Славина, В. Кожевникова... Надо отдать должное этим писателям, пришедшим в кино: они признавали особую природу киноискусства, его законы и требования. Они не гнушались учиться сценарной науке, и это благотворно сказалось на результатах их творческого труда.

И сейчас писатели работают для кино, пишут сценарии. К сожалению, куда реже, чем хотелось бы, и часто — без учета той специфики, которая присуща сценарному искусству.

Я вовсю не ратую за школярское обучение писателя киноискусству. Но ведь можно создать на киностудии такую творческую атмосферу, которая заставила бы писателя с интересом открывать новую для себя область, по-новому преломлять свой талант. Такой подход решительно исключает навязывание соавторства, но требует и квалифицированной, творческой редактуры и того тесного содружества с режиссером в процессе всей работы над фильмом, о каком шла речь выше.

Привлечение писателей в кино, умелая им помощь в работе над сценарием по-прежнему остаются одной из важнейших задач кинематографа. К сожалению, этому вопросу организаторы сценарного дела пока уделяли мало внимания.

В Постановлении ЦК КПСС намечена широкая программа действий — ее справедливо можно назвать стратегической программой советской кинематографии. Среди конкретных практических вопросов, которые носят конструктивный характер, выдвинутых в Постановлении,— решение о создании Центральной сценарной студии.

Переоценить значение такой студии для улучшения сценарного дела трудно. Но прежде чем говорить о задачах и характере новой сценарной организации, хочется напомнить: сценарная студия уже существовала, но созданная незадолго до войны она однажды... ушла в никуда.

Что же представляла собой сценарная студия тогда и что привело ее к бесславному концу? Несмотря на сложные условия работы в военные годы (творческие кадры были разбросаны по стране, многие кинематографисты находились на фронте), сценарная студия работала плодотворно. На студии, возглавляемой А. Каплером и М. Большинцовым, были созданы сценарии, ставшие прочным костяком кинематографа. Интересно складывалась работа студии и в первые послевоенные годы. В ее активе были десятки сценариев, по которым поставлены такие фильмы, как «Котовский», «Она защищает Родину», «Два бойца», «Секретарь райкома», «Машенька», «Подвиг разведчика», «Верные друзья», «Сельская учительница», «Весна на Заречной улице» и многие другие. В творческих мастерских студии получили первое «кинематографическое крещение» молодые кинодраматурги Д. Храбровицкий и Б. Метальников, Ю. Бондарев и Г. Бакланов, Э. Брагинский и Н. Фигуровский — этот список далеко не полный.

Однако постепенно студия стала приходить в упадок. Главная причина заключалась в том, что творческая организация превратилась в «учреждение», которому противопоказан живой дух творчества. Администраторы сменили писателей. Задачи студии были сужены, по существу, ограничены работой над сценариями для молодых национальных кинематографий. Работа же эта, по сути, очень важная, чаще всего фактически сводилась к «штопанью» слабых сценариев. О том, чтобы основу кинорепертуара составили масштабные произведения, студия не заботилась.

После закрытия сценарной студии прошли многие годы. Миновала пора «малокартинья». Резко увеличилось количество выпускаемых фильмов, и со всей остротой встала сценарная проблема. Не случайно о том, что нужно вновь создать сценарную студию, взволнованно говорилось и на съездах кинематографистов, и на пленумах, и на многочисленных собраниях.

Решение ЦК КПСС об организации Центральной сценарной студии направлено на подъем кинодраматургии, на укрепление всего сценарного фронта нашего киноискусства.

Студия, как я думаю, ни в коей степени не должна подменять существующие сценарные отделы или сценарно-редакционные коллегии на кинопроизводстве. Задача Центральной сценарной студии прежде всего — способствовать заполнению целенаправленного репертуарного плана советской кинематографии полноценными, яркими и глубокими произведени-

ями. Для этого сценарная студия должна будет помочь привлечению в кино новых литературных сил.

Сценарная студия представляется мне творческой лабораторией по подготовке сценариев и в первую очередь сценариев большого общественного звучания, которые могли бы помочь обеспечить студии сценариями по плану Госкино СССР. А это значит, что надо будет добиваться реализации не только готовых авторских предложений и уже сформировавшихся авторских замыслов — такие, несомненно, должны быть подхвачены студией, а и умело направлять творчество кинодраматургов, нацеливать их на самые важные темы современности, вводить в круг актуальных интересов репертуарной политики, осуществляемой руководством Госкино СССР, Главной сценарно-редакционной коллегией. Работники студии должны уметь «организовать» новый сценарий. То есть, предложив автору устраивающую его тему, студия будет помогать «освоить» новый материал — путем творческих командировок, нужных встреч и т. п. Уже на этом этапе в работу активно включается редактор, но такой, чьи советы будут полезны литератору, чьи предложения будут носить не «указующий», а творческий характер.

Сценарная студия должна полностью осуществлять нелегкую, но важную функцию — планирование труда кинодраматургов на несколько лет вперед. Не следует удивляться здесь слову «планирование». Слишком большие потери несет кинематограф от простоя режиссеров и актеров между окончанием одной работы и началом другой, от простоя, который возникает из-за длительного поиска новой темы, от отсутствия режиссера, который бы заинтересовался сценарием...

Необходимо иметь личный творческий план каждого сценариста, план, согласованный с перспективным тематическим планом всей советской кинематографии и входящий в него как составная его часть. Если мы добьемся такого положения — это будет серьезный шаг вперед на пути решения сценарной проблемы.

Структура новой студии, вся система ее работы и руководства должны быть творческими. Студия немыслима без авторитетного творческого совета, без редакторов и консультантов в лице видных писателей и кинодраматургов, специалистов в разных областях знаний. Сценарная студия не сможет плодотворно работать, не имея гибкой системы заказов, при которой на отдельных стадиях подготовки сценариев могут привлекаться для разработки сюжета, диалога высококвалифицированные мастера или создаваться целые авторские коллективы. Сценарная студия должна иметь право на поиск, на эксперимент.

В Постановлении ЦК КПСС говорится об усилении идейно-политической и профессиональной подготовки молодых работников кино. Вопрос это очень важный и в особой мере относится именно к кинодраматургам. Сейчас сценаристы обучаются во ВГИКе и на Высших курсах сценаристов и режиссеров. Оба учебных заведения немало сделали для подготовки новых кадров. В кинодраматургии появились новые имена — О. Агишев, Е. Григорьев, Р. Ибрагимбеков, Г. Полонский, А. Ахундова, В. Лоренц, А. Ашимов, В. Трунин, Р. Габриадзе, К. Омуркулов и другие. Эти сценаристы заявили о себе интересными, зрелыми работами. И все же число выпускников ВГИКа и Высших курсов, прочно занявших место в фильмопроизводстве, еще невелико.

Прежде всего возникает вопрос о системе набора и воспитания в институте и на курсах. Конечно, эти учебные заведения во многом несхожи, начиная от требований, выдвигаемых перед абитуриентами, кончая программой обучения. Но в их нынешней практике есть и некоторые общие положения, которые следовало бы пересмотреть. Во-первых, надо искать таланты, искать всеми возможными путями — в многочисленных литературных объединениях, в редакциях газет и журналов, через все каналы Союза кинематографистов, киностудий, литературных факультетов и прочее. И принимать только литературно одаренных людей.

К сожалению, практика расходится с этим принципом набора. И в результате в институт и на курсы нередко попадают случайные лю-

ди, пусть даже способные, но не обещающие стать именно кинодраматургами. Кое-кто успокаивает: ну, не будет из него сценариста, станет работать на киностудии редактором. Но ведь редактор — тоже призвание! А редакторов только «по обязанности» не слишком ли много уже и сейчас на всех студиях? Кстати, в первые годы работы Высших курсов сценаристов и режиссеров поиски талантов проводились куда энергичней. Они и дали плоды. Теперь инициатива угасла, и это сразу отразилось на результатах.

Нуждается, по-моему, в коррективах и сама система обучения. Сейчас сценаристам, как правило, преподают сценаристы же, редакторы, кинопедагоги различных профилирующих дисциплин. Но почему-то нет среди педагогов писателей — прозаиков, поэтов, драматургов,— которые могли бы передать молодым не только теоретические «секреты» писательского ремесла, но и свой личный творческий опыт — в самом широком смысле слова. В учебных аудиториях не встретишь и людей, творящих в науке, в технике, в государственном строительстве, тех, кто мог бы расширить круг познаний молодежи, открыть перед ней окно в «большой мир».

●

В сценарных вопросах предстоит решить немало проблем. Я коснулся их только отчасти. Наверное, этот разговор будет еще продолжен.

Сценарное дело требует больших забот и доброго к себе отношения. Если сценарий — основа фильма, то кинодраматургия в целом — это фундамент, на который опирается величественное здание советского кинематографа.

А фундамент должен быть прочный.

Роль литературы

М. Блейман

В Постановлении Центрального Комитета КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» четко утверждена роль литературы в развитии киноискусства. Знаменательно такое внимание к этому звену наших кинематографических забот, проблем и дел. И очень своевременно.

В самом деле, на любом творческом совещании настойчиво повторяют формулу «сценарий — основа фильма», хотя практика иногда этой формуле прямо противоречит.

Но не только это противоречие породило необходимость специально подчеркнуть в постановлении о кино роль литературы в развитии кинематографии. Мне кажется, что это вызвано и тем, что литература не всегда выполняет свое предназначение, что работа литератора в кино должна быть поднята на новый, высший этап, что есть какие-то причины, мешающие ей осуществлять свои ведущие функции.

Может быть, в данной ситуации нет смысла заниматься историей вопроса и подробно говорить о том, как сложилась судьба литературы в кино. Ведь речь должна идти не об оценке достижений и ошибок прошлого, а прежде всего о будущем. Однако мне думается, что о прошлом нужно напомнить хотя бы для того, чтобы понять корни ошибок, чтобы предохранить от них будущее искусства. Для этого, хотя бы в форме тезисов, вернемся к некоторым особенностям развития кинематографии.

●

Кинематография — «странное» искусство. Она возникла тогда, когда все другие роды и виды эстетической деятельности уже обрели самостоятельность, вернее, вместе с этой самостоятельностью родились. Всякое искусство создает образ действительности — музыкальный, пластический, словесный. А вот кинематограф этот образ не «создает», а «снимает». Это сказалось даже в терминологии — в других искусствах «творят», «сочиняют», в кино только «снимают». Кстати, представление о «съемочной» природе кинематографа утвердилось в некоторых модернистских теориях этого искусства. Пусть это неверно, но симптоматично.

На первых порах для кино снимали всё — драматические представления, цирковые

«антрэ», уличные происшествия. Кинематография не искала своей специфической выразительности, как теперь ее мучительно ищет телевидение. Новое, кинематографическое искусство всецело опиралось на уже определившиеся формы литературы и театра. В кино снимали литературные сюжеты, воспроизводили в движущихся иллюстрациях стандартные ситуации мелодрамы, легко «читавшиеся» с экрана благодаря их первозданной тривиальности.

Но вот пришли первые большие художники и открыли нехитрую истину, что паразитическое и иллюстративное искусство кино перестанет быть способом съемки заемных ситуаций только тогда, когда возникнет самостоятельный, динамический образ. Совсем не случайно искусство нового времени нашло себя как революционное искусство. Так был поставлен «Броненосец «Потемкин».

Казалось бы, возможность создания не заемного, не переводного, не иллюстративного образа должна была определить отрыв кинематографа от литературы. Но диалектика развития была в том, что новый кинематограф не опровергал необходимость литературного образа, а утверждал его, только новый, небывалый и не заемный, а творческий.

Выяснилось, что без литературы кинематография обойтись не в состоянии.

Парадоксальным было то, что после того, как кинематография утвердила свою образность, в нее пришли настоящие литераторы. Они нисколько не интересовались этим искусством и даже отрицали его эстетическую природу, когда оно паразитировало и было занято иллюстрацией. И они пришли работать в кино, когда оно становилось самостоятельным. В кинематографической образности были найдены источники образности литературной.

Стоит ли перечислять имена — в двадцатые годы в нашем кинематографе работали многие литераторы революционной эпохи, и уже знаменитые и только начинавшие свой путь в литературе. Нужно напомнить, что в эту эпоху не было еще специализации и не существовало деления на писателей, пришедших в кино, и сценаристов. Сценаристами назывались, что естественно, все писавшие сценарии, как и все их писавшие были писателями.

Кем же они были в кино? Выдумщиками сюжетов, перелицовщиками фабульных схем, поставщиками гэгов — комических трюков? Так обстояло дело в американской кинематографии, стандартизировавшей даже творческий процесс. А в нашу кинематографию, и это было ее особенностью, литераторы пришли, как хозяева. Они отдавали новому, рожденному революцией искусству свое знание жизни, свои размышления о ней, свой пафос, свой восторг перед историческими событиями, изменявшими человеческое общество. И они стремились к тому, чтобы наша кинематография мужала, обретала мысли и голос, становилась полноценным искусством.

Работая для кинематографа, литераторы ставили перед ним творческие задачи такой сложности, что казалось, варварское это искусство неспособно их осуществить.

У меня нет возможности перечислить хотя бы только основные явления новой, рожденной литературой кинематографии. Ограничусь тремя именами. Н. Зархи воплотил небывалую не только для кинематографа тему — новый значительный образ человека, который из жертвы исторического процесса становится его творцом. В. Шкловский поставил перед кинематографом труднейшую задачу зафиксировать столкновение старой косной психологии с новым, революцией рожденным характером. Наконец, Ю. Тынянов решил, казалось бы, немыслимую задачу — не только пересказать сюжет, но и воспроизвести стиль «Петербургских повестей» Гоголя и тем самым поставить кинематограф на уровень классической литературы.

Хотя бы из этих случайных примеров ясно, что в работе литераторов для кино был настоящий масштаб.

Нет, дело было не в том, что писатели охотно отдавали студиям свои сценарные замыслы или разрешали экранизировать свои сочинения. Связь литературы и кинематографии была не договорной, а творческой. И тот же великий образец новой кинематографии — «Броненосец «Потемкин» возрос на литератур-

ных дрожжах — прежде всего на искусстве Маяковского.

Но, как известно, диалектика развития снимает противоречия и одновременно рождает новые. Широко используя не только темы литературы, но и новый, рожденный революцией литературный стиль, кинематография одновременно боролась за создание «чистого», кинематографического образа действительности. Вырастая из литературы, она пыталась освободиться от ее влияния.

Это как будто удалось. Литераторы, казалось, сделали свое дело и начали уходить из кино. Но победа обернулась поражением. На смену большим, вдохновленным литературой картинам пришел унылый «агитпропфильм» — так назывались картины кризисной для кинематографии эпохи, накануне возникновения звукового кино.

Этот период ухода литераторов из кинематографа только подтвердил, что литература необходима киноискусству. Это стало ясно в первые же годы звукового кино, когда была рождена кинодраматургия такой силы, равной которой до сих пор не знает мировое киноискусство. Для этого достаточно вспомнить о «Чапаеве», о трилогии о Максиме, «Ленине в Октябре» и «Ленине в 1918 году», о «Депутате Балтики», «Великом гражданине», «Мы из Кронштадта» и других больших наших фильмах тридцатых годов.

Пусть авторами «Чапаева» были режиссеры, использовавшие литературный первоисточник Д. Фурманова, пусть автором «Ленина в Октябре» был профессиональный кинодраматург, а «Мы из Кронштадта» написал драматург театральный. Все упомянутые мною фильмы исходили из литературы. Ее победа была, казалось бы, одержана и удержана навсегда. На новом этапе своего развития кинематография отлично использовала опыт литературы и даже попыталась конкурировать с ней в создании большого образа героя нашей эпохи. Больше того, во многом она преуспела в этой «конкуренции».

А потом постепенно, и об этом нужно сказать со всей прямотой, кинодраматургия уступила свои ведущие позиции, отстав от задач, которые были поставлены перед литературой экрана развитием общественного самосознания.

Конечно, на то были причины. Тут и спор между режиссурой и драматургами о примате в создании фильма, кстати, невозможный ни в двадцатых, ни в тридцатых годах. Тут и проблема так называемого «авторского» кино, резко сказавшаяся в последние годы в западной кинематографии и в некоторой степени повлиявшая и на развитие нашей. Иные из этих причин коренятся в противоречивой природе самого искусства, другие — результат просчетов в организации кинопроизводства, просчетов, отмеченных в Постановлении Центрального Комитета.

Но меня прежде всего сейчас волнует одна из причин, по-моему, коренная.

Поэтому я не буду перечислять успехи кинодраматургии и напоминать о том, что многие лучшие фильмы были созданы по сценариям, написанным профессиональными кинодраматургами не только в тридцатые, но и в шестидесятые годы. И я не стану ссылаться хотя бы на то, что конкурс на сценарии к пятидесятилетию Октябрьской революции, в котором состязались профессиональные кинодраматурги с привлеченными для работы в кино писателями, принес ощутимую победу именно первым, или на то, что такие выдающиеся фильмы, как «Укрощение огня», сделаны литераторами, всецело посвятившими себя кинематографии.

Все это так. Но, как известно, даже две ласточки не делают весны, а море зажечь неспособны даже две дюжины синиц.

Делу кинодраматургии я отдал жизнь. И как мне ни больно, я не могу, не имею права не сказать: в последние годы наша кинодраматургия оказалась бедной идеями, бедной образной силой. Она мелка по масштабу. Доказывать это вряд ли необходимо. Достаточно посмотреть наши картины. Конечно, есть исключения, конечно, среди ста с лишним картин, которые мы делаем за год, попадаются и интересные и свежие. Но общий уровень кинодраматургии низок.

Мне приходится читать сценарии, которые

присылают с разных студий. И я смею утверждать, что подчас просто нельзя не прийти к удручающим выводам о немощи, скажу даже резче, о политической и художественной неграмотности их авторов. И нередко приходится отбирать для постановки не те сценарии, которые так уж хороши, но те, которые лучше совсем безнадежных.

Что ж, может быть, нам не хватает талантливых людей? Неправда, они есть. Я не люблю перечислений, но в данном случае они — доказательство. Разве в кинематографии не работают до сих пор Е. Габрилович, А. Каплер, К. Исаев? Разве на наших глазах не выросли кинодраматурги послевоенного поколения — В. Ежов, Б. Метальников, В. Фрид и Ю. Дунский, С. Лунгин, С. Жгенти, А. Гребнев, Д. Храбровицкий? В кинодраматургии заняли свое достойное место выпускники ВГИКа и Высших сценарных курсов — Е. Григорьев, Н. Рязанцева, Г. Шпаликов, Р. Ибрагимбеков, А. Агабабов, Р. Габриадзе, А. Ахундова, Г. Полонский, — их много и я не могу всех их перечислить. Конечно, они не могут обеспечить весь большой план кинематографии, но, повторяю, люди у нас есть.

Нет другого — нет масштаба, нет высоты запроса к своему же искусству, а иногда нет и творческой позиции.

Я хочу напомнить о Н. Зархи и А. Ржешевском. Первый из них, как я уже говорил, помог сформированию стиля такого режиссера, как В. Пудовкин, поставил перед ним художественно-политические задачи огромной сложности. Великий режиссер эти задачи достойно воплотил и поэтому их имена нераздельны. Второй увлек своими работами режиссеров такого масштаба, как С. Эйзенштейн, тот же В. Пудовкин, Н. Шенгелая. Эти драматурги работали с запросом к искусству.

И разве не так работал В. Вишневский? Он делал «свой» кинематограф, и этот кинематограф становился «нашим», потому что был силен идеями, был силен з а п р о с о м к искусству.

Такие люди, как он, были требовательны к себе, они ощущали ответственность перед историей нашей культуры.

А вот и другое — недавно, встретившись с одним из лучших наших кинодраматургов, я посетовал, что его отличный сценарий был скудно и ремесленно осуществлен режиссером. Он мне ответил шуткой, сказал, что ему всегда нравятся фильмы, поставленные по его сценариям. Может быть, в шутке была и горечь, но, вместе с тем, в ней сквозило примирение с режиссерским диктатом, нежелание спорить, отстаивать не свое авторство, бог с ним, а совершенство.

Или случай, как будто противоположный. Крупный театральный драматург некогда не только публично сказал, но и напечатал, что никогда не включит свой сценарий в собрание сочинений.

Противоположности сошлись. Два талантливых человека по-разному сказали о том, что не уважают свой труд в кинематографе.

Кинематография не может сейчас пожаловаться на невнимание литераторов — многие из них для нее пишут. Пишут иногда и интересно, и свежо, и масштабно. Но многие ли из них согласятся включить сценарии в собрания своих сочинений? В анкете «Литературной газеты» перед V съездом писателей автор нескольких хороших сценариев написал, что любит кино и что будет для него писать. Но тут же испугавшись, что его «переведут в сценаристы», поспешил напомнить, что главное его дело — проза, и ею он для кино не пожертвует. Дело не в существе высказывания, а в интонации — она стыдлива и тем оскорбительна для искусства, в котором он не гнушается работать.

А многие другие? Они снисходительно разрешают экранизировать свои книги, то есть всего-навсего разрешают кинематографу эксплуатацию их литературного успеха. Другие — их тоже немало — экранизируют свои повести и романы при помощи услужливых сценаристов и не менее услужливых режиссеров, механически становящихся соавторами чужого творческого труда. Все эти литераторы как будто не понимают, что из хозяев творческого процесса — а на этом они должны настаивать — становятся только поставщиками литературного сырья для кинемато-

графа. То, что они делают, не творческий акт, движущий искусство, а всего только сделка, иногда даже невыгодная, поскольку бездумная экранизация нередко искажает и портит хорошее литературное произведение.

Я не хочу быть голословным. Ю. Нагибин, талант которого не нуждается в моем признании, широко экранизировал свои рассказы и часто мирился с тем, что его хорошая проза становилась поводом для постановки посредственных фильмов. Наконец, он написал не экранизацию, а сценарий, который тут же стал большим событием нашей кинематографии — в нем был создан большой характер нашего современника и создан настоящим художником. Я говорю о «Председателе». В этом сценарии был запрос к искусству, и кинематография стала выше ростом, когда он был поставлен. Казалось бы, дальнейшие работы писателя также определят развитие кинодраматургии. Однако последующие сценарии не поднялись на ту же высоту, а в таких сценариях, как «Чайковский» и «Красная палатка», у писателя появились соавторы, без которых он, очень талантливый человек, легко бы обошелся. Я пишу об этом с болью и за Ю. Нагибина и за кинодраматургию, для которой он способен очень многое сделать. Почему он, автор своих картин, соглашается быть всего только поставщиком литературного сырья? Нужно быть справедливым: винить только Ю. Нагибина нельзя. Сами условия кинопроизводства часто диктуют нивелирование литературного труда. Но Ю. Нагибину, с его яркой творческой индивидуальностью, надо было этому противостоять, не идти на компромисс.

Мне справедливо возразят, что в кино работают писатели серьезно и ответственно. Мне скажут, что в кинодраматургии работает Е. Габрилович, определивший в свое время стиль М. Ромма и Ю. Райзмана, а недавно определивший работы Г. Панфилова. Мне скажут, что в кино настойчиво и интересно работают С. Жгенти, Ч. Айтматов, Г. Бакланов, В. Шукшин, Ю. Бондарев.

Но исключения только подтверждают правило.

Я озабочен не только кинематографической судьбой талантливых литераторов, снижающих требовательность к самим себе. Я озабочен судьбой искусства, а она решается не в самодвижении стилей и форм, а прежде всего во взаимоотношениях со зрителем и читателем, с жизнью.

Меня беспокоит то, что кинодраматургия, призванная вести кинематографию, расширять политический и художественный диапазон ее воздействия на зрителя, уступает требованиям шаблона, штампа и тем самым серости воплощения.

Кинодраматург, который должен стремиться к тому, чтобы стать автором фильма, мирится с тем, что становится поставщиком материала, предлагает всего лишь «повод» для постановки.

И все это сказывается не только на литературной стороне фильма, но и на чисто кинематографической его выразительности.

Мы ставим сто тридцать картин в год, и нельзя требовать, чтобы каждая из них была шедевром. Но все они должны быть искусством. Зритель ждет от нас не так много, но и не так мало — он хочет, чтобы люди, предлагающие ему смотреть их фильмы, знали и понимали его, зрителя, запросы и интересы. Он хочет, чтобы ему показывали подлинную действительность, правду о ее праздниках и правду о ее сложных и трудных буднях. Он хочет видеть на экране подлинных героев нашей жизни и решать вместе с ними проблемы, возникающие у каждого человека в отдельности и у всего нашего общества. Зритель хочет найти в каждом фильме изобразительную своеобычность. Если этого нет — тогда на экране скука и серость. Тогда не происходит встречи с искусством, пусть фильм искусством старательно и притворяется.

Качество фильма, я повторяю это еще раз, зависит от высоты запроса его автора и прежде всего запроса литературного. Если сценарий сводится всего только к арифметически вычисленным ситуациям, если в нем не раскрывается характер, приметы времени, если сама ситуация не толкает на общественно-значительный вывод, картина неизбежно станет,

пусть и изысканной, пусть и профессионально отточенной, но иллюстрацией событий. Меня тревожит то, что в последнее время даже в хороших фильмах вместо живого образа появляются иллюстративные и поверхностные эпизоды.

Я меньше всего озабочен формальным новаторством и формальной изобретательностью — нет оснований жаловаться на их отсутствие. Но ведь формальное новаторство, если оно подлинно и плодотворно, всегда содержательно. Оно служит выявлению авторского взгляда на жизнь, ее анализу, созданию ее полноценного образа, иначе вырождается в самоцельную игру. А у нас часто появляются фильмы, в которых «изысканность» формальных решений сочетается с примитивным, иллюстративным замыслом.

Так выясняется, что режиссура, ратующая за «авторское» решение, настаивающая на свободе, на самостоятельности творческого почерка, в конечном итоге, оказывается, тоже страдает от пренебрежения литературной стороной кинематографа. У нее нет повода для развития, ей не к чему стремиться, если понять, что конечной целью всякого искусства является создание образа действительности.

Все это мало констатировать. Мы знаем, что партийные документы никогда не ограничиваются перечнем недочетов и призывами эти недочеты устранить. В них содержится не только программа, но и указывается способ ее осуществления. Постановление Центрального Комитета КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» намечает новую организацию кинопроизводства и в связи с этим — новые принципы организации литературной работы в кинематографии.

Одна из трудностей кинематографии заключается в том, что литературная работа подчинена на студиях жестким графам производственных планов, необходимости предоставить работу наличной на студии режиссуре. Конечно, литераторам с этим нужно считаться и координировать свои личные творческие устремления с интересами развития искусства в целом. Но это не значит, что этим условиям надо подчиниться.

Об этом свидетельствует тот пункт в Постановлении Центрального Комитета, в котором говорится об организации в системе Госкино СССР Центральной сценарной студии. Думается, название это возникло не случайно. Речь идет не об «управлении», не об «отделе» Госкино, а о «с т у д и и», то есть о творческой организации, способной наладить и организовать труд литератора в кинематографе. Это значит, что студия должна не только обслуживать кинематографическое производство, но и вести разведку в области кинематографического репертуара и для этого сплотить вокруг себя большой круг литераторов.

Работа Центральной сценарной студии будет содействовать творческой перестройке производственных студий. Во всяком случае, она сможет парализовать до сих пор непреодоленную склонность ставить картины, про которые заранее известно, что ни качество сценария, ни возможности режиссуры не подают надежды на создание художественного произведения. Общий уровень литературной работы в кинематографе должен сделать невозможным постановку фильмов, которые у нас называют то «серыми», то «посредственными»», а на поверку просто плохих.

Конечно, нельзя уповать на то, что создание новой творческой организации гарантирует само по себе повышение уровня кинематографии. Для этого нужна непрестанная борьба с ремесленной кинодраматургией и ремесленными поделками режиссуры, пусть они и прикрыты требованиями производства или специфическими творческими устремлениями. Нужна не только критика, но и пример. А это означает, что нужно писать сценарии так серьезно, чтобы можно было отличить подлинный творческий труд от подделок под него, так, чтобы литературные журналы почитали за честь печатать сценарии, а литераторы их помещали на почетном месте в собраниях своих сочинений.

Коротко говоря, нужно совсем немногое — утвердить отношение к кинодраматургии как к искусству. Но для этого она должна стать им.

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Известное и неведомое

Заметки о нескольких сценариях

Владимир Канторович

1

Напечатанная в № 11 «Искусства кино» за 1972 год статья Александра Янова может послужить хорошей затравкой для давно назревшей дискуссии на тему «Социология кино». Успех дискуссии зависит, впрочем, от того, сумеют ли ее участники не только декларировать свои взгляды, но также насытить выступления исследовательским материалом — конкретным разбором фильмов.

Метод Янова ясен. Он развертывает перед читателем обзор социальных проблем, поставленных на очередь научно-технической революцией, совершаемой в условиях социализма. Приводит выразительные примеры конфликтов, взятых из реальной жизни 60-х годов. Анализирует факторы, породившие эти противоречия, говорит о методах их разрешения. И лишь потом задается вопросом, как кинематограф последних лет откликнулся на перечисленные проблемные ситуации.

При этом Янов делает несколько оговорок. Он решительно устраняется от эстетической оценки разбираемых фильмов, его интересует одно их социальное содержание. Автор также просит читателя не ждать от него обзора кинематографической продукции за тот или иной период; он произвольно извлекает из так называемого массового потока фильмов те ленты, которые служат иллюстрацией его мыслей. Оставляет в стороне, лишь перечисляя их названия, такие значительные социальные полотна, как фильмы «Председатель», «Твой современник». Исключение сделано лишь для «Битвы в пути», ленты десятилетней давности; она подробно анализируется Яновым именно в противовес таким легковесным, а иногда и фальсификаторским, псевдосоциологическим фильмам, как «Десятая доля пути», «Крутой горизонт», «Антрацит», с некоторыми оговорками и «Ночная смена».

А. Янов не оговорил еще одной особенности своего анализа. Далеко не вся совокупность феноменов, интересующих социолога, попадает на этот раз в поле его зрения. В обзоре социальных проблем, подсказанных разворотом жизни в 60-х годах, его интересуют преимущественно проблемы управления, поиски нового стиля хозяйствования, научные методы организации производства и наиболее эффективные формы стимулирования труда работников на всех уровнях. Спору нет! — все перечисленное имеет для нашего общества огромное значение, на этой почве возникают, как это показал Янов, полные драматизма н р а в с т в е н н ы е коллизии. Однако кинодраматургия, как и другие роды искусства, изучает человека во всех его взаимосвязях с обществом и природой, со всеми закономерностями и элементами социального поведения людей (это общепризнанное определение социологии, его можно найти и в недавно вышедшем пятом томе «Философской энциклопедии»). Я вовсе не хочу утверждать, что Янов был не вправе ограничиться анализом этих социально-экономических проблем. Но по одним

Публикуя статью В. Канторовича «Известное и неведомое», мы продолжаем дискуссию на тему «Научно-техническая революция и кинематограф», начатую статьями А. Янова и Г. Бровмана («Искусство кино», 1972, № 11).

только тревожно-слабым, социологически «неподкованным» откликам кинематографа на эту сторону бытия еще нельзя судить о мере социологичности всей нашей кинодраматургии.

Я пошел в своей статье по противоположному пути: от кинодраматургии — к реальной действительности, а не наоборот, как поступил Янов. В научной социологии большое значение придают репрезентативности обобщаемых материалов. Но как быть, если одному автору, тем более литератору, а не кинематографисту, немыслимо охватить кинопродукцию даже одного года? Социологи прибегают к выборочному методу. В данном случае исходную выборку произвела сама редакция журнала «Искусство кино», печатая по одному сценарию в каждом номере. За пять лет это составило солидный массив произведений кинодраматургии, охватывающий примерно 10 процентов продукции центральных студий. Действия коллективного органа — редакции — можно признать «методом жюри», принятым у социологов. Редакция делала свой выбор, отдавая предпочтение сценариям, представлявшимся ей по форме и общественному содержанию наиболее значительными, к тому же принятыми к производству. Моя задача упростилась: в свою очередь, я отделил сценарии на современную тему, а из них выбрал фильмы с ясно выраженным социальным содержанием. Эти фильмы до известной степени репрезентативно представляют степень «социологичности» игрового кино. Отмечу между прочим, что лишь один из фильмов, попавших в мою «выборку из выборки», откликается на темы, интересующие А. Янова. Это «Твой современник». Но и его художественное содержание, безусловно, не умещается в рамки сценария об «экономической» стороне жизни*.

Тут уместно небольшое отступление, которое разъяснит еще одно расхождение с Яновым — не только по методу, но и по существу подхода к теме «Социология и кино».

Мне дорог образ психолога Л. Выготского: «Искусство соотносится с жизнью, как вино с виноградом».

А в вине искусства формальные элементы — такие, как метафора, образ, синтаксис, сюжет,— практически неотделимы от содержания и от социальной нагрузки, которую они несут в художественных произведениях. Замечу, что современное советское искусствоведение рассматривает содержание и форму, как две стороны эстетического целого; исключения не допускаются и при социологическом анализе произведений.

Поэтому, следуя за развитием сюжетов в анализируемых фильмах Смуула, Габриловича, Панфилова, Григорьева и других, вычленяя авторские характеристики советского общества — его слоев, прослоек, характерных личностей и мотивировок их поступков, я отнюдь не ограничиваюсь пересказом содержания фильмов, в чем С. Юткевич упрекал кинокритиков на столбцах «Литературной газеты». В сюжете отражено единство формы и содержания. Уже поэтому я не абстрагируюсь от эстетического восприятия кинодраматургии, как это делает А. Янов. И вообще, в дальнейшем я веду речь не об оценке винограда, из которого вино изготовлено, а делаю попытку оценить само вино искусства, хотя и прилагаю к сценариям прежде всего социологические критерии.

К тому же социолог-художник не ограничивается описанием признаков исследуемого социального явления. Скорее он занят самим процессом — взаимодействием, взаимовлиянием социальных факторов. Следуя за Энгельсом (см. то же письмо И. Блоху), мы всегда пытаемся понять социальный механизм, с помощью которого «одна равнодействующая — историческое событие», выходит из «бесконечного количества перекрещивающихся сил, бесконечной группы параллелограммов сил», из «столкновения множества воль, причем каждая из воль становится тем, что она есть, благодаря массе жизненных обстоятельств». Для такого познания действительности искус-

* Напомню известное признание, сделанное Энгельсом в письме к И. Блоху: «Маркс и я виноваты отчасти в том, что молодежь иногда придает больше значения экономической стороне, чем следует. Нам приходилось, возражая нашим противникам, подчеркивать главный принцип, который они отрицали, и не всегда находилось достаточно времени, места и поводов отдавать должное и остальным моментам, участвующим во взаимодействии».

ство прямо-таки незаменимо!

По этому поводу повторю афоризм: может быть, нельзя целиком поверять алгеброй гармонию, но и познать до конца гармонию (а этим сегодня занята теория и критика искусства) просто немыслимо без алгебры.

2

Социологические исследования искусства направлены на три основных сферы:

1. На самые произведения искусства в их взаимосвязях с жизнью, включая особый раздел: социологию творчества.

2. На восприятие искусства, его «потребление» реципиентами.

3. На обратные связи, возникающие между искусством и жизнью.

Все эти сферы исследования равноправны, и в то же время ни одну из них практически невозможно изолировать от других.

Однако — в особенности это распространяется на молодое искусство кино — социологическим исследованиям подвергается преимущественно аудитория, ее восприятие (§ 2 моей схемы). Напротив, обратные связи искусства с жизнью (§ 3) остаются неизученными, все ограничивается остроумными наблюдениями, вроде того, которое принадлежит Л. Н. Толстому. Он заметил: «Тургенев сделал великое дело, написав удивительные портреты женщин. Может быть, таковых, как он писал, и не было, но когда он написал, они появились. Это верно, я сам наблюдал потом тургеневских женщин в жизни».

В специальной печати высказывались теоретические взгляды, отрицающие возможность применения социологических критериев к самим произведениям искусства (§ 1 моей схемы). Ю. Н. Давыдов, автор интересной книги об эстетико-идейных воззрениях Платона и Аристотеля «Искусство как социологический феномен», утверждал в предисловии к ней, что по отношению к художественному творчеству социология выполняет единственную функцию — исследование искусства «в деле», то есть в момент воздействия его на публику. Но восприятие кинозрителей неоднородно и отнюдь не целиком подсказано принадлежностью их к той или иной демографической группе. Восприятие во многом зависит от понимания искусства зрителем, от «установки», то есть от определенной индивидуальной предрасположенности, природу которой (в конечном счете — социальную) изучает у нас школа психолога Д. Узнадзе. Следовательно, анализируя восприятие фильма публикой, мы должны дифференцировать аудиторию. Но как выделить типы зрителей (или читателей)? Это невозможно, если игнорируешь эстетические структуры произведений искусства, вызывающие у аудитории (в демографическом смысле однородной) столь различные реакции.

И надо отметить появление конкретного исследования, в котором социологи отказались от изучения киноаудитории по одним только демографическим признакам, а сначала группируют зрителей по типу их отношения к киноискусству, подсказывающему выбор фильма. А. Вахеметса и Ю. Семенов выделяют типы кинозрителей, ориентированных на развлечение, на приключенческие сюжеты, на определенные исторические темы, на сентиментальный или патетический лад, на социальные проблемы современной жизни, на культурный престиж (следование за «модой») и т. д. Пока это исследование не появилось в общей печати, я вынужден держать при себе некоторые критические замечания, как по поводу статистической базы, на которую оно опирается, так и в отношении принципов классификации кинозрителей. Но упомянутая работа социологов во всяком случае представляет собой весьма позитивную методологическую новинку. Дифференцированный анализ киноаудитории заставил авторов поинтересоваться типологией структуры самих произведений искусства. При первом же подходе к решению этой задачи социологи классифицировали фильмы в зависимости от того, насколько они отвечают требованиям: злободневности, проблемности, кинематографичности (как зрелища), сложности форм, поэтичности, героизации, мелодраматичности, музыкальности, развлекательности, приключенческих сюжетов и т. д. Мы все хотели бы видеть подобные исследования в общей печати.

Итак, сами исследователи уже ищут социологические критерии кинопроизведений, не ограничиваясь изучением одной киноаудитории. В этом смысле у литературы и других традиционных родов искусства, например, живописи, накоплен больший опыт, к которому я и обращусь. Известно, что Энгельс, по его собственному признанию, почерпнул из произведений Бальзака больше знаний о французском обществе XIX века, чем из всех книг специалистов — историков, юристов, экономистов и других,— писавших о том же времени. Поль Лафарг свидетельствует, что Маркс высоко ставил Бальзака как историографа и собирался написать исследование нравов французского буржуазного общества, пользуясь как источником циклом романов, составивших «Человеческую комедию». Наконец, ранняя работа К. Маркса и Ф. Энгельса, положившая начало их содружеству,—«Святое семейство»— почти целиком построена на социальном переосмыслении «Парижских тайн» Эжена Сю, подвергнутых критике младогегельянцами. И эта полемика по поводу произведений художественной литературы, их социологический анализ позволили авторам впервые сформулировать важнейшие положения исторического материализма.

О том, что именно действительность насыщает искусство мыслями и образами, твердят не только философы, но и сами художники, в том числе те из них, чье наследство иные критики долгое время аттестовывали как формалистическое и субъективистское. «Действительность — вот истинная основа подлинной поэзии, — справедливо утверждал еще Ван-Гог, признавая, что сам преувеличивал, иногда изменял мотив, но все-таки не выдумывал всей картины целиком.— Напротив, я находил ее (картину, ситуацию. — *В. К.*) уже готовой в природе. Весь вопрос в том, как вызудить ее оттуда». И вот еще слова Гойи, сказанные им в предисловии к «Капричос» (а ведь эти офорты, казалось бы, свидетельствуют о крайне субъективном видении мира): «Живопись постоянно соединяет в одном вымышленном лице черты и обстоятельства, которые природа распределила среди многих, и в результате получается то счастливое подражание (натуре. — *В. К.*), за которое хорошего мастера провозглашают созидателем, а не рабским копировщиком».

Но нужно всегда помнить, что в искусстве «действительность никогда не находит зеркального отражения»; факты жизни не копируются буквально, они опосредованы, пропущены через личностное сознание художника, выражены при помощи иных знаковых символов (другим языком). Мало того, произведения искусства, как и другие надстроечные явления, способны (через обратные связи) воздействовать на базис. Подчас они превращаются в оружие, способствуют или препятствуют общественному прогрессу.

В 20—30-х годах литературоведение и критика прошли через этап вульгарного социологизма, когда вся сложность подобных связей искусства с жизнью до крайности упрощалась, когда художественные произведения оценивались исключительно «социологическими» критериями, применяемыми прямолинейно, и все это принесло немало зла. Критики этого направления утверждали, что пролетарская культура строится на пустом месте, как бы заново, целиком из новых материалов. Известно, как энергично боролся с этой, мнимо марксистской, политически вредной заумью Ленин, а вслед за ним и Луначарский.

Л. Выготский, перефразируя известный афоризм о технике, которая призвана удлинить руку человека, наделял искусство удлиненным общественным чувством. Это обязывает художника к тщательному анализу поведения людей (включая его мотивацию), даже принадлежащих к одному классу, и внутри составляющих его слоев, прослоек, общественных групп. Мы все жалуемся, что личности и типы, характерные для живой жизни, скупо представлены в литературе и в кино. Это вызвано, очевидно, пристрастием авторов к столь обобщенным, едва ли не абстрагированным типам, за каждым из которых непременно стояли бы десятки миллионов прототипов. С помощью всего двух-трех художественных типов авторы тщетно пытаются адекватно изобразить весь

рабочий класс СССР, все 65 миллионов человек! Но по своей структуре рабочий класс необыкновенно сложен и мобилен, тем более что советскому обществу чужда классовая, профессиональная, кастовая замкнутость. Справедливо заметил Даниил Гранин по поводу литературы на рабочую тему, что рабочий класс — это вселенная, это целый мир, где существует огромное количество разных слоев, различных уровней сознания, дисциплины. Для фигуральных искусств, к которым относится литература и кино, сохраняет все свое значение замечание Ленина, что «...весь гвоздь в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики данных типов». Наконец, полезно вспомнить Горького, утверждавшего, что чудаки украшают мир. Почему-то наше искусство перестало выводить на сцену «чудаков». Да, «чудаки» максимально отклоняются от стандарта, но и они наделены познавательными социальными признаками, отражают реальное многообразие жизни.

В этой связи полезно еще коснуться теории бесконфликтности. Она была, в сущности, рецидивом вульгарной социологии в искусстве, поскольку делала ложные выводы из факта принадлежности обществу 99,8 процента средств производства, а заодно игнорировала противоречия (присущие и нашему обществу) «как объективно необходимое соотношение между сторонами самой сущности целостного явления, как внутренний источник его самодвижения и развития» (статья философа П. Копнина в «Правде» от 10 февраля 1966 года). Век абсурдной теории бесконфликтности был короткий. Но можно заметить, что отвергнутая теория, чуть модифицируясь, маскируясь, все-таки пытается проникнуть и в литературу и в кинематограф. Это происходит через подслащенный образ идеального героя, что заставляет вспомнить ироническое замечание Мих. Кольцова о бумажных праведниках, чьи образы похожи на образа. Но бесконфликтность присутствует и в псевдоконфликте, когда положительному герою противопоставлены психологически недостоверные, заведомо беспомощные отрицательные персонажи; они, как фигурки из папье-маше, падают при первом же замахе меча в защиту справедливости и рассыпаются в прах. Какой уж тут конфликт!

3

В литературе прямые функции социологии выполняет в первую очередь «очерк нравов», за которым ученые закрепили прозвище «социологического». Впрочем, это определение вышло за рамки одного жанра. Вспомним Бальзака, его слова в предисловии к «Человеческой комедии»: «Самим историком должно было оказаться французское Общество, мне осталось только быть его секретарем. Сопоставляя опись пороков его и добродетелей, собирая наиболее яркие случаи проявления страстей, изображая характеры, выбирая главнейшие события из жизни общества, создавая типы путем соединения отдельных черт многочисленных однородных характеров, быть может, мне удалось бы написать историю, забытую столькими историками — историю нравов».

У очерка нравов существуют некоторые формальные признаки, которые роднят его с конкретными социологическими исследованиями. Психологическому — и, конечно же, социальному — анализу подвергается в обоих случаях если не все общество, то заметная его часть, прослойка; на сцену непременно выводятся многочисленные и разнообразные персонажи. И те отнюдь не по струнке ходят, а каждый реагирует на сюжетную ситуацию (или проблему) на свой манер. Но все вместе, эти индивидуальные поступки и обусловившие их мотивы поведения призваны отразить какой-то участок жизни в его сложности и многообразии. Классическим примером русского литературного очерка (между прочим, экранизированного!) служат, например, «Нравы Растеряевой улицы» Глеба Успенского. Социальная истина тут раскрывается через характеристику множества действующих лиц, в общем-то принадлежащих к одному общественному кругу. Автор очерка нравов как бы готов поступиться глубиной изображения отдельного героя (хотя не пренебрегает зарисовкой его характера) ради убедительности

нарисованной им социальной картины в целом. Подобную структуру мы усмотрим в «Районных буднях» Валентина Овечкина, объектом исследования которого был круг партийных организаторов низового и среднего звена, или в «Деревенском дневнике» Е. Дороша, показавшего нам сельских тружеников средней полосы России на разных этапах сельскохозяйственной политики последнего пятнадцатилетия. Тому же принципу «очерка нравов» подчиняются мои «Сезонники» с их 70 персонажами, через характеристики которых, по необходимости лаконичные, я пытался раскрыть значение современного сезонничества как социального явления. Подчас в очерке нравов (в кинематографе пользуются термином «панорама», кое в чем сближающимся с этим литературным жанром) проступают черты социологической анкеты, вошедшей в наш быт несколько позднее. Впрочем, сходство с анкетным опросом не следует превращать в тождество. Вспомним, например, повесть Н. Баранской «Неделя как неделя», опубликованную в «Новом мире». В ней сюжет действительно завязывается вокруг анкеты, затеянной демографами для того, чтобы получить ответ: почему женщины в городах мало рожают? Эту анкету обсуждают и в институте, где работает главная героиня, и в ее семье. Автор-исследователь как бы отвечает на вопросы анкеты. Но в то же время изображает судьбу единственной семейной пары, которая представляется ему типичной, хотя, надо думать, не единственно возможной. Следовательно, ответ демографам дает именно беллетрист.

●

Нужно заметить, что из фильмов, построенных по принципу очерка нравов (конечно, я не настаиваю на жанровом совпадении), легче извлечь «социологический эквивалент» (по Плеханову). В этом убеждаешься, читая сценарий покойного Юхана Смуула «Полуденный паром» («ИК», 1967, № 4). Смуул рисует достаточно широкую картину нравов, в его сценарии множество персонажей, наделенных социальными характерами и в то же время неповторимыми чертами.

Вначале, правда, зрители увидели лишь пеструю толпу горожан, выехавших на природу в день Ивана Купалы.

Наших горожан притягивает к себе морской паром. Под влиянием внезапно разыгравшихся драматических событий эта беззаботная праздничная толпа превратилась в достоверный сколок с нашего общества. Применен, в общем, традиционный прием: люди изображены, так сказать, в пограничной ситуации. Пожар, угрожавший парому взрывом двух цистерн с бензином, стал той лакмусовой бумажкой, при соприкосновении с которой неизбежно раскрывается подлинная человеческая сущность каждой личности.

Молодой капитан парома еще недавно виделся нам гордым, удачливым, несколько хвастливым моряком-начальником и счастливым мужем привлекательной женщины. Мгновенно принимает он решение, которое заведомо разрушит его карьеру, может быть, и семейную жизнь; но в создавшихся обстоятельствах именно этот приказ обещает реальные шансы спасения пассажиров (невольно вспоминается трагедия на пароме в Адриатическом море, которую Смуул предвидеть не мог). Капитан не позволил себе тратить драгоценные минуты на поиск компромиссных решений. Он приказывает сбросить в море все машины, которые загромождают палубу, чтобы избавиться и от раскаленных цистерн с горючим. И тот самый штурман, который в нарушение всех транспортных правил завел опасные цистерны на паром — по бесхарактерности и ради того, чтобы опохмелиться после разгульной ночи,— теперь самоотверженно, до последней минуты борется за спасение судна. И один из безобразников-шоферов, привыкший жить на авось, готов уже рискнуть собой, да и в толпе пассажиров немало смельчаков. Среди них не только люди, которых профессия как бы подготовила к таким поступкам (моряки, группа рыбаков, двое русских военных летчиков), но также люди заведомо мирных профессий: немолодой председатель эстонского колхоза, парень, которого мы только что видели в компании бесшабашных стиляг, инвалид на своей моторизованной коляске, которую он безро-

потно готов выбросить в море, доцент-молодожен, о котором речь еще впереди, и четверо велосипедисток-студенток, участвующих в спасательных работах наравне с мужчинами. О студентках-филологичках автор сказал где-то к концу литературного сценария: мы чувствуем, на плечи этих девушек можно взвалить завтра ответственность хоть за половину земного шара — устоят, выдюжат! Все эти люди не поддались панике, сигнал «SOS» мгновенно покончил с беззаботным праздничным настроением. Теперь они способны и на подвиг, хотя скорее воспринимают то, что делают во время пожара, как естественное поведение советского человека в создавшихся обстоятельствах.

Мы, зрители, стали свидетелями, как зародился пожар. Первопричина — в невероятном легкомыслии любовной пары, которая втайне от водителя укрылась в кузове машины, груженной хлопком, и между страстными объятиями небрежно курила сигареты. Пожалуй, сначала наши симпатии на стороне этой пары, путешествующей неизвестно куда, совершенно без денег, целиком захваченной страстью. Любовный сон этой пары в конце концов прервала суматоха на пароме. Девушка сразу догадывается, по чьей вине загорелся хлопок в машине, пугается, что теперь им за все придется отвечать. Парня же страх наказания быстро отрезвляет. Он деловито выбирает из карманов и сумочки сигареты и спички, выбрасывает их в иллюминатор и, уверившись, что теперь его не призовут к ответственности, снова забирается в постель к девушке. Когда опасность позади, эти двое, как ни в чем не бывало, уходят с парома последними. Они —«потребители», все что им нужно — в данном случае спасение от гибели — добывают для них, рискуя собою, другие.

Конечно, в этой массе пассажиров были и люди, поддавшиеся панике, уже своим безволием противопоставившие себя группе активных граждан, охваченных единым альтруистическим порывом. Но пристальное внимание зрителей привлекает еще несколько групп. Мы уже давно следим за четой молодоженов — влюбленным немолодым, как говорится, далеко неавантажным доцентом, везущим только что приобретенного «москвича», и его свеженспеченной женой, вульгарной бабенкой, недавней парикмахершей из захудалого привокзального салона. Автор называет свою героиню «красавицей, которую создали (при некоторых природных ресурсах) косметика, кино, модные журналы и беспощадность конкуренции». Она — женщина с пестрым, как лоскутное одеяло, прошлым, подчиняющаяся единственному закону: «Хватай!» «Доцентша» даже маленькую дочку подбросила брату-инвалиду, а нечаянно увидев родных в праздничном потоке, поспешила спрятаться, пока не узнана. На пароме «москвич» доцента вместе с тележкой инвалида попадают в число машин, которые надо сбросить за борт, чтобы высвободить путь взрывчатым цистернам. Но парикмахерша не из тех, кто согласится пожертвовать своим добром, тем более машиной — аксессуаром ее нынешнего высокого социального статуса. Мгновенно выталкивает она мужа из «москвича», закрепляет тормоза, захлопывает и запирает дверцы, а ключ бросает в море. Потрясенный доцент услышал: «Не будет машины, так и тебя не нужно». В исступлении кричит она брату: «Ради того ты воевал, чтобы твои советские люди швыряли наши машины в море?!» Маленькая ее дочка, прижавшись к дяде-инвалиду, делает убийственное обобщение: «Мамы не бывают добрые».

Из других персонажей, на которых автор акцентирует внимание, расскажу о компании стиляг, едущих в учрежденческой легковой машине. Вода закипает, цилиндры могут сгореть, но это не тревожит автомобилистов, они гонят машину дальше: она же казенная. Главарь размышляет вслух, безгласные девицы внимают, слабо возражает парень с комсомольским значком на груди. «Философ» отталкивается от ходовой морали: мой отец воевал, ну и пусть! Он получил за это простреленное легкое, директорский пост и незаконченное высшее образование сына. А молодежь живет иным уставом, поклоняется сильной личности! Во время пожара на пароме этот парень ничуть не цепляется за казенную машину. Но когда позвали добровольцев на тушение

пожара, он не принял это на свой счет, «сильная личность» просто струхнула. Правда, он не простил себе, что пренебрег возможностью, хотя бы и ценой риска, заработать славу и общее признание. И в следующую минуту лезет в загоревшуюся кабину бензоцистерны, успевая все же до взрыва мотора протолкнуть аварийную машину к борту парома. Расчетливый «ницшеанец» получил ожоги и некоторое время лежит в шоке. Но, очнувшись, хвастает подвигом, доволен собой.

Итак, зритель становится свидетелем разных поступков, разных мотивов поведения, разных моральных ценностей, которые имеют власть над людьми. Вот, пожалуй, особое достоинство сценария: непредвзятое отношение автора к своим героям, которые проявляют себя — кто подлецом, трусом или чудовищно безответственным существом, многие — самоотверженными людьми, инстинктивно ставящими интересы общества выше личных. Сам Смуул высказывает свои взгляды в такой полемической ремарке:

«Сочиняя для режиссера и самого себя длинные и, вероятно, не очень существенные характеристики, я исхожу из принципа, опровержение которого стало для многих молодых и старых писателей делом жизни, славы, чести. А убежден я именно в том, что порядочный с виду человек не всегда должен быть в душе прохвостом, догматиком или бездушным чурбаном. Убежден, что совесть не всегда прячется под маской, ярко и размашисто расписанной экстравагантностью, хамством, слабостью, стиляжничеством и нелогичным поведением. Знаю, что положение: «Все так и есть, как видишь»,— не является абсолютной истиной. Но «не верь глазам своим» отстоит от нее еще дальше» (разрядка моя.— *В. К.*).

Можно, конечно, допустить, что Смуул с запозданием откликнулся на шумные нападки некоторых публицистов из журнала «Октябрь» на Евг. Евтушенко, высказавшего в стихотворении «Нигилист» некую крамольную мысль. Но сегодня взгляды «нигилиста», который носит узкие брючки, признает авторитеты художников более поздних, чем передвижники, и тем огорчает «родственников — честных производственников», не кажутся уже крамолой. И нас сегодня нисколько не удивляет концовка стихотворения: носитель узких брючек мог погибнуть в Арктике, спасая товарища. Право, мораль «Нигилиста» недалеко ушла от пушкинского афоризма: «Быть можно умным человеком и думать о красе ногтей». Во всяком случае стихотворение Евтушенко не оправдывает ни ушата грязи, который на него когда-то обрушили, ни запоздалого подтверждения элементарной мысли, высказанной поэтом. Смууловский «Полуденный паром» полемичен, но автор избрал, на мой взгляд, более серьезных противников, скажем— создателей «паралитературы», авторов детективных фильмов и повестей, штампующих своих героев по единому образцу. «Полуденный паром» создан художником, который, подобно социологу, взялся за исследование многообразия жизни на нескольких уровнях.

Умные, талантливые, правдивые социологические фильмы сталкивают нас лицом к лицу и с социально обусловленным героизмом, и с социальными уродствами, вызывают восхищение первым и отвращение к последним, но прежде всего они помогают разобраться в факторах, порождающих и те и другие явления. Для чего? Чтобы стимулировать одни и сопротивляться другим.

●

Особенности «очерка нравов» мы легко обнаруживаем также в целой группе сценариев, посвященных молодежи, как, например, «Три дня Виктора Чернышева» Е. Григорьева или «Телеграмма» С. Лунгина и И. Нусинова.

У меня нет возможности анализировать все фильмы, поставившие перед собой социологическую задачу: показать, какова наша молодежь, чем она живет. Ограничусь разбором одного сценария.

К «Трем дням Виктора Чернышева» Е. Григорьева легко применить научные социологические термины. Виктор входит в малые и большие общественные группы, испытывает

разные влияния, одновременно выполняет многие социальные роли. Притом Чернышев еще молодой, несложившийся человек; понятна и законна тревога автора, который видит, каким противоречивым воздействиям подвергаются юноши, такие, как Виктор. Этот фильм, вызвавший в печати нарекания наших доморощенных мещан и ортодоксов, был энергично взят под защиту «Комсомолкой». Он насыщен бесчисленными приметами нашего времени: лет через двадцать их будут, наверное, ценить на вес золота, как свидетельства очевидца.

Мы видим на экране юношу с прекрасными задатками. Многими из них он обязан любящей матери, которой отвечает искренним чувством (но наступит время и мать — заслуженно — ударит сына по лицу). Школа приобщила Виктора к каким-то основным этическим ценностям нашего общества, недаром он мечтает совершить героические поступки то ли в бою, то ли в мирном труде. Он унаследовал стойкие традиции трудовой семьи. Мы видим Виктора работающим на токарном станке, и, *если ничто не помешает*, он станет токарем-виртуозом. Однако работа на станке то и дело прерывается из-за перебоев на производстве (сколько очерков написано об этом!). Виктору поручают в часы простоя бросовую невыгодную работу — красить какие-то трубы в компании двух разгильдяев. И наш юноша, верный себе и семейной традиции, красит трубы, работает, не обращая внимания на насмешки напарников. Позже выпадает воскресная нагрузка — копать картошку. И тут Чернышев работает добросовестно, заражая бригаду весельем. Вообще от комсомольских нагрузок он не увиливает, а ведь их множество, и мы видим, многие порождены желанием руководителей поставить «галочку» в отчете. То Виктора записывают в команду, которая бежит в районном пятикилометровом кроссе, хотя он ни разу не тренировался, то зовут участвовать в похоронах неизвестного на заводе старого революционера, «который положил жизнь». Виктора мы видим и среди тех немногих комсомольцев, которые пришли на внеурочное цеховое собрание (в субботу, после гудка!) для разбора «персоналки». И, наверное, не из-за Чернышева у дверей поставили дежурных, чтобы никто из комсомольцев до срока не ушел из зала — Виктор досидит до конца, на лице у него не обнаружишь, как у многих товарищей, «отсутствующего выражения». Но сделает ли он для себя серьезные выводы из поставленного на обсуждение конфликта? Рабочий его цеха обматерил девушку-технолога, а она, возмутившись, отвесила обидчику пощечину. И хотя «пострадавший» — сам студент вечернего вуза, он потребовал исключения из комсомола этой «барышни», поднявшей руку на пролетария (вспомним: подобный случай описан на столбцах «Известий», он вызвал яростные отклики читателей). «Подумаешь — цаца!» — подала реплику уборщица тетя Таня, нелимитируемая никаким этикетом перед начальством. Комсоргу она еще ранее крикнула: «Довольно толочь воду в ступе, дайте убраться!» Обсуждение инцидента было скомкано, все торопились домой...

Еще раз: добрые начала, традиции живут в душе нашего юноши. Однако мы замечаем, что КПД разных производственных и общественных «мероприятий» порой невысок, разъеден штампами, бюрократизмом, наконец той безалаберщиной на производстве, о которой написаны тысячи газетных статей и десятки повестей и романов. Д. Гранин вкладывает в уста одного из своих героев бытующую у нас шутку, при всей ее гиперболичности кое-что позаимствовавшую из практики иных кампаний: «сначала шумиха, потом неразбериха, потом поиск виновных, потом наказание невиновных и награждение непричастных». (Пусть только в сотой доле своей эта характеристика опирается на факты, но и тогда, сколько зла приносит этакая дезорганизация и какое право имеем мы возводить беспорядок, созданный нашими собственными безалаберными поступками, в категорию «трудностей»?)

А вся беда в том, что неустоявшиеся юноши с прекрасными задатками, Викторы Чернышевы, подвергаются воздействию добра, обладающего подчас недостаточно высоким коэф-

фициентом полезного действия. А в то же время и «полноценное» зло не проходит мимо Чернышевых.

Вот мы видим Виктора в воротах дома, в компании юных хулиганов, которые запугивают проходящую мимо девушку. О, Виктор не участвует в этой подлой игре, но и не находит в себе стимула противодействовать ребятам. И когда один из шалопаев хвалится, что в ближайшие дни переспит с недотрогой, а другой сомневается в удаче и заключается пари, тот самый Виктор, который в хорошие минуты мечтает стать героем, разбивает скрещенные руки спорщиков. Правда, в соседнем кадре все лучшее в душе Виктора восстает против театрально разыгранной на его глазах подлой сцены. «Друг» из его компании вымогает у родного отца, покинувшего некогда семью, пятьсот рублей — под сентиментальную историю о браке, в который сын якобы вступил с чистой девушкой, «бесприданницей». А спустя несколько кадров «актер» с приятелями, среди которых мы замечаем и Виктора, оттесняя очередь, покупают на эти деньги вино и выволакивают из магазина заартачившегося старика. «Вы, как фашисты!» — не утихает тот. Хулиганы скопом расправляются с беззащитным. В кадре мелькают лицо и кулак Виктора Чернышева.

Вот какой он, Виктор Чернышев. Его и ему подобных общество еще не окончательно упустило, нет, конечно, нет! В нем и в похожих на него подростках куда больше хороших задатков, чем плохих. Он еще формируется как человек. И весь смысл этого глубоко социлогического, тревожного, подчас хватающего за душу фильма в том, чтобы ясно представить противоборство добрых и злых влияний на его душу. Между прочим, в перечне социальных конфликтов, интересующих А. Янова (в первую очередь связанных с последствиями НТР), нет и в помине подобных молодежных ситуаций.

4

В неменьшей мере, чем очерк нравов, социологическим целям служит *проблемная* кинодраматургия. Проблемный фильм — художественное произведение о современности, даже в том случае, когда оно построено на историческом материале. Он всегда публицистичен, но не следует все же ставить знак тождества между проблемностью и публицистичностью. Проблемы — это всегда нерешенные вопросы современности, социальные противоречия, людская боль, наконец. Тогда как в понятие публицистики входит (когда говорят о печатном слове) и брошюра, ставящая целью разъяснить последние решения, осветить какой-либо завершенный исторический период и т. д. Подчас авторы второго рода публицистических работ склонны рассматривать выявившиеся противоречия как случайные недоделки, как несовершенство вещей и институтов, созданных людьми. Даже на страницах художественных произведений обыгрываются неполноценные конфликты между «новаторами» и «консерваторами» на производстве, будто бы зарождающиеся и разрешаемые только в сфере сознания и никак не связанные ни с какими объективными противоречиями. Приоритет в разоблачении этих мнимых литературных конфликтов принадлежит Ю. Кузьменко. Применив социологический метод анализа к «производственным романам» О. Зив, А. Былинова, В. Очеретина, критик еще на страницах «Вопросов литературы» в 1965 году показал, что их авторы полностью игнорировали подлинные противоречия, проявлявшиеся в реальной жизни и отнюдь не сводившиеся к закостенелости отрицательных героев в консерватизме.

Кино работает со зрительным образом, поэтому любая кинопублицистика в каком-то смысле ближе к игровому фильму, чем брошюра к рассказу или повести. Я думаю, именно к кинопублицистике применимо отличное определение библиографа Н. А. Рубакина: публицистика — слово человека, принимающего близко к сердцу интересы своего времени, или иначе — *отзвук текущей жизни в душе писателя*.

Из сказанного вытекает, что проблемный игровой фильм открыто преследует цель социологического анализа современности. Это легко проиллюстрировать на примере одного из лучших проблемных фильмов по-

следнего времени — на «Твоем современнике» Е. Габриловича и Ю. Райзмана («ИК», 1966, № 5). Этому фильму посвящено множество статей и рецензий; я могу прямо перейти к анализу социальных проблем, затронутых кинодраматургами, не заботясь о восстановлении сюжета в памяти читателей.

Смысловое ядро «Твоего современника», как и всякого значительного художественного произведения, составляют этические конфликты, а отнюдь не узкохозяйственные, так сказать, утилитарные проблемы. В сценарии Габриловича так и остается нерешенным тот хозяйственный вопрос, к которому тянутся, казалось бы, сюжетные нити фильма (к нему, вероятно, прикован был бы интерес А. Янова): достраивать ли комбинат в Березовке по устаревшей технологии? Зрители, мало-мальски сведущие в народно-хозяйственной экономике, знают, что нащупать в таких случаях оптимальное решение проблемы непросто, ибо надо взвесить произведенные уже затраты и учесть, что теоретические разработки ученых сплошь и рядом опережают медленные темпы строителей, а также множество других факторов. Но хотя практическое решение по Березовке не принято, даже не предрешено, нравственный конфликт на экране получил свое развитие и завершение. Губанов, убедившись, что строит комбинат по устаревшей технологии, не прячет в карман свое мнение, не укрывается за действующие проекты и резолюции вышестоящих органов, самовольно приезжает в Москву, прихватив с собой ученого Ниточкина, и ставит вопрос о радикальном пересмотре технического проекта Березовки.

Тем самым он, защищая государственные интересы, как их понимает, заведомо ставит себя под удар. Фильм «Твой современник» подымает одну из центральных проблем нынешнего этапа развития советского хозяйства — проблему управления, его методов, высокой личной ответственности каждого работника за эффективность дела, которое он выполняет, широкой демократической основы всего управления хозяйством. Вот как это звучит в сценарии:

— А задумались вы, товарищ Губанов, о тех, кто ее (Березовку.— *В.К.*) строил? Я говорю о людях... — спрашивает на заседании в Совете Министров секретарь Березовского обкома.— Что прикажете сказать им?

— Правду, товарищ Самохин,— отвечает Губанов.— Скажу правду. Истинную правду. Без вранья. Все, как есть!

Та же тема развивается по-своему в ночном разговоре, после того, как Губанов не очень-то всерьез спрашивает Ниточкина: «А может, быть, уступить, уехать?» И тут Ниточкин с Губановым как бы меняются на время ролями:

Ниточкин. Никуда вы не уедете, вы же постоянно кичитесь, что вы коммунист!

Губанов. Объясните, почему вы не в партии?

Ниточкин. Я всегда считал и считаю, что коммунистом может быть только тот, кому по плечу побольше, чем обычному человеку. А если ты можешь только то, что все, то какой же ты в общем-то коммунист?

Губанов (*не без иронии*). Да. А что делать нам, бедным, которые могут только то, что все?

Ниточкин. А таких бы... а таких бы я вовсе турнул из партии... Уж слишком много вас стало таких, как все... Я, конечно, шучу.

Губанов (*сухо*). Больно невеселые у вас шутки.

Между прочим, в фильме Губанов как раз и оправдывает идеал Ниточкина. Да и сам он говорит в конце фильма: «Для некоторых коммунизм это все: отдай мозг, сердце, всю душу. А для других это так — только служба. А я не хочу так служить». Зрители верят Губанову.

Тут примечателен не только дух нравственного максимализма, которым вообще проникнут кинематограф Е. Габриловича. Этот фильм имеет еще и особый социологический подтекст. Он прерывает установившееся в литературе последнего десятилетия молчание по поводу, если можно так выразиться, формальной «беспартийности». В 20—30-е годы в романах и повестях мы постоянно встречали рядом

с членами партии активных советских людей, раздумывавших о причинах, почему они остаются вне партии. На фронте выбор решения нередко укладывался в формулу: в случае смерти в бою считайте меня коммунистом. В послевоенные годы такие персонажи в литературе стали встречаться реже.

Но пусть ответ Ниточкина — только один из возможных, все равно его устами Габрилович формулирует самую проблему. Не забудем, что сценарий «Твой современник» родился как продолжение (на другом этапе развития общества) фильма того же автора «Коммунист», где действие происходило в Шатуре еще при жизни Ленина.

Губанов на деле опровергает представление о советском работнике как о «винтике» государственной машины. В конечном счете его смелый поступок — выступление против бюрократизма. Последний находит крайнее выражение в масках двух откровенных чиновников и подхалимов: Никодима Кирилловича и Серафима Матвеевича, заранее отказывающих себе и окружающим в праве на собственное мнение о проекте Губанова; на заседании в Совете Министров они строят догадки, что думает «сам», и не хотят оказаться в разногласии с начальством.

В сценарии бюрократизм чаще всего разоблачает чудаковатый на первый взгляд ученый. Образ Ниточкина исполняет очень важную функцию. Ниточкин начисто выключен из иерархической системы взаимоотношений, он служит делу, не отвлекаясь ни на какую дипломатию, не считаясь ни с какими правилами игры. А Губанов, при всей его смелости в принципиальных вопросах, принадлежит, как говорится, к номенклатурным кадрам: это видно хотя бы по тому, как умело он добивается номера в гостинице, как заранее трезво учитывает, что от одиннадцати инстанций, громоздящихся одна над другой, нет шансов получить окончательное решение, раз над всеми ними есть двенадцатая. Так что не совсем неправа Катя, возможная, но нежеланная будущая невестка, когда из категорических назиданий Губанова делает вывод, что тот — по положению своему министр. («Сразу видать. Поговорили со мной и вдруг как-то по-новому осветили вопрос. Все сразу понятно стало. И про половое влечение. И вообще».) Ниточкин же как-то органически чужд субординации. Он может академику Серебрякову и зампреду Совета Министров бросать реплики. А не добившись ни от кого ответа на вопрос, нужно ли ему еще оставаться в Москве, Ниточкин выпаливает, нимало не задумываясь о том, с кем он говорит: «Это поразительно! Ни от кого не добьешься толку!»

Рассердившись на поддразнивания Губанова, он и ему, своему шефу, человеку, которого глубоко уважает, бросает по-человечески сердито: «Болван!» Но именно на эту чистую душу работника, защищающего свою научную идею, Губанов может положиться до конца.

И не случайно именно Ниточкин проявляет острое — даже по сравнению с Губановым — нравственное чутье, сталкиваясь с чуждыми ему, казалось бы, жизненными конфликтами (поступок сына Миши и др.)

Еще одна социальная проблема затронута в фильме — о молодежи, об отцах и детях, тем более в семьях, которые распались. Мне думается, однако, что эта социальная проблема для «Твоего современника» не вполне органична, да и раскрыта она в ситуациях, которые лишь по касательной задевают жизнь.

Пожалуй, образы Кати, сына Михаила и их друзей, и в первую очередь матери, Елизаветы Клементьевны, понадобились автору сценария не ради них самих (или представляемых ими слоев нашего общества), а для того, чтобы Губанов стал многограннее, а те побуждения, которые руководят его поступками, предстали бы перед зрителями во всем их значении, как общественные явления нового времени.

Елизавета Клементьевна не только несчастливая женщина, брошенная мужем, и мать, потерявшая теперь последние нити взаимопонимания с повзрослевшим сыном. В двух ярких сценах она выступает как догматик, решительно не принимающий всех новых

веяний, связанных с ростом личности, будь эта личность бывший ее муж или сын-студент. Сын, полюбивший «особу с ребенком, которая закрутила ему голову», предался, по мнению Елизаветы Клементьевны, «чистейшей распущенности».

Комсорг курса, где учился Михаил, и его товарищи, не пожелав вмешиваться в личную жизнь ее сына, проявили «преступное равнодушие». «Они должны были вмешаться, поломать все это, ведь он же погибает!» «В наше время,— кричит разъяренная мать,— этот вопрос давно бы стоял на комсомольском собрании!» И дальше следует такой диалог:

К о м с о р г. Ну, может быть, в ваше время! А в наше, знаете, мода на это прошла!

М а т ь. Мода! Вы подумайте, для них это мода! Да что вы вообще-то знаете о нашем времени?! Наговорили вам невесть чего!

Встретившись с Губановым, Елизавета Клементьевна уже прямо обвиняет молодежь, время, «определенные веяния»:

— Это же теперь такая молодежь. Равнодушие, чудовищный эгоизм, наплевательство. Сегодня они плюют на мать, а завтра они плюнут на что угодно, на интересы страны... Это результат вашей политики. Рухнули авторитеты. Ты думаешь, это проходит даром? Раньше хоть по крайней мере боялись!

— Ах, вот ты о чем соскучилась! — отвечает Губанов, он даже привстал.— Что может быть унизительней страха?! Он превращает человека в труху. В животное. В подлеца! Первое, что должен в себе побороть человек, это страх. Если он хочет быть человеком.

Легко можно себе представить мать, борющуюся любыми средствами за будущее сына: ведь он «губит себя» любовью к простой работнице, да еще с ребенком, решает бросить институт и начать работать. Но в реальный конфликт с сыном и его отцом внесены такие идеологические мотивы, которые кажутся вовсе необязательными, нетипичными в образе матери, пусть и не нашедшей общего языка с сыном. Ведь эти несколько филиппик против «нынешней политики» потребовались сценаристу скорее всего для того, чтобы предоставить Губанову расширенный плацдарм для в ы с к а з ы в а н и й к о м м у н и с т а в т о р о г о п о к о л е н и я, который заранее считает все нарекания на молодых обывательской чепухой. «Конечно, с молодежью стало много сложней,— говорит он жене.— Но ведь и жизнь стала сложней. Перед ними встает масса новых вопросов. А как мы на них отвечаем? Долдоним одно и то же! (Как это случилось с ним самим в разговоре с Катей.—*В.К.*) Почему-то получается так, что всякая мысль, которая становится истиной, делается удивительно скучной. Иногда говоришь и сам чувствуешь — слова какие-то затасканные, дохлые...»

В общем, проблема молодежи острее и полноценнее выглядит в споре между бывшими супругами или в изумительном замечании Ниточкина: «Человек должен жить страстями!» Что же касается изображения жизни нынешней молодежи, то, пожалуй, больше всего запомнилось то восхищение, с которым произносится фраза: «У них любовь!»

Эту фразу произносят товарищи Миши, студенты, подруги Кати, работницы, под конец и сам Губанов. Очевидно, чувства, испытываемые Мишей и Катей, невольно противопоставляются легким связям, встречающимся несравненно чаще. «У них любовь!» — говорит, мысленно преклоняя колени, и прелестная Зоя, которой куда чаще приходится сталкиваться с изнанкой жизни. Обильные наслоения бытового мещанства не подавляют в сердце этой девушки доброты и трепетного ожидания подлинной любви, надежды создать семью, стать преданной матерью и любящей женой.

«Твой современник» вводит зрителя в круг проблем, многими из которых живет наше сегодняшнее общество. Фильм этот социален, социологичен в лучшем смысле слова.

●

Отступая от принятого мною правила, подвергну разбору недавний фильм, сценарий которого на страницах «ИК» не был опубликован,— «У нас на заводе». Автор сценария и режиссер Л. Агранович, видно, слишком

поспешил откликнуться на призыв общественности создавать картины о современном рабочем классе.

Литературный сценарий написан, впрочем, квалифицированным и, я бы сказал, одаренным автором. Он уверенно пользуется многими приемами современного кинематографа. Скажем, фильм начинается статической панорамой Волжского завода, на котором развернется будущее действие; это — запев, после которого сразу начинается стремительное движение в кадре. Литературный текст даже претендует на некий «изыск», как об этом говорят авторские ремарки в сценарии, вроде «Танцуют: молодость, экстаз, окаянство» или «В насмешливых ее глазах застыл серьез» и т. д.

Мы становимся свидетелями многоликой рабочей солидарности, постоянного желания помочь товарищу, который попал в беду. Многие старые люди, воспитанные заводом, проявляют рабочую гордость и на производстве и в быту; наконец, массы способны зажечься творческой идеей — в данном случае речь идет об эксперименте с моделью судна на воздушной подушке. Весь коллектив сочувствует и помогает изобретателю-энтузиасту Шошину, хотя того десять лет преследуют неудачи и главный инженер уже объявил, что «завод больше не интересуется его корытом». Шошина же поддерживают авторитетные рабочие, и даже члены экспериментальной группы, хотя теряют в заработке, его не покидают. Шошин, конечно, не отступился от проекта, иначе — «десять лет — псу под хвост», он продолжает трудиться, упорно, на полулегальных началах, и, конечно, победа ему обеспечена (зритель это знает хотя бы потому, что корабли на воздушных подушках давно бороздят воды и у нас и за рубежом). И действительно, в финале под овации рабочих плывет экспериментальное судно — летит над Волгой.

Но почему же, читая этот сценарий (повторяю: не лишенный достоинств), не чувствуешь себя участником наступательных боев научно-технической революции, не видишь азартных схваток и подлинных конфликтов? И почему рабочий класс, которому посвящен фильм, несмотря на обилие положительных героев и патетическое отношение к ним автора, кажется все-таки обедненным?

Прежде всего, нет подлинного драматизма в том производственном конфликте, на котором построен сценарий. Да, десять лет конструктора преследовали неудачи. Но у Шошина, в сущности, нет противников, если не считать один раз появившегося рассерженного главного инженера. Ведь многоопытный директор не подписал приказ о роспуске экспериментальной группы Шошина. Директорской репутации, в сущности, ничем не угрожают дальнейшие поиски Шошина, даже его неудачи. Продолжение этих поисков не затрагивает интересы всей массы рабочих и инженеров или авторитет каких-нибудь институтов, крупных ученых. Победу Шошину приносит выпуск нужного сорта стали на давно законсервированной старой «печке» (допустим этакую поэтическую вольность; в реальной жизни вряд ли возможно, чтобы стоящую посреди завода, давно остановленную печь разожгли трое-пятеро энтузиастов без разрешения директора, без технического контроля). Одновременно и разные институты страны добровольно помогли Шошину. В общем победу принес древний «Deus ex machina».

Но через сценарий проходит еще другая линия сюжета, скорее всего именно ее массовый зритель воспримет как доминанту. Это драматически развернувшиеся судьбы двух действующих лиц. И тут автор тоже быстро помогает своим героям выйти на правильную, счастливую стезю жизни.

Одну линию олицетворяет мастер — золотые руки, изобретатель, затейник в технике, любящий муж и отец Кудлай. Его губит зеленый змий. Трезвый, он по-есенински мягок, добр, пользуется репутацией сильного, умелого, бескорыстного мастера. Странно, правда,— систематическое пьянство никак не меняет этих положительных сторон его характера. Мы всегда видим прекрасного отца и мужа. Он и на производстве незаменим, и дома приложил недюжинную сметку, чтобы оборудовать квартиру множеством автоматов, кото-

рые настойчиво, педагогично напоминают его девочке, что нужно мыть руки — из крана сама потечет вода, или играть музыкальные упражнения — крышка пианино сама подымается, а вот «хула-хуп» до времени от стены не отцепишь и т. д. и т. п. Дом Кудлая наполнен фотореле и прочими механизмами — наподобие той рекламной квартиры американской электрической фирмы, которую изобразили Ильф и Петров в «Одноэтажной Америке». Однако, выпив, Кудлай буйствует, на безумной скорости мчится по городу на мотоцикле, затевает драки. Однажды наступила расплата: Кудлай сбил мальчика, превратил его в калеку. Он принял тюрьму как справедливое наказание.

Вторая фигура, красивая девчушка, с которой мы знакомимся в первом же кадре — Нина.

Она проходит через тяжелые испытания. Сначала все красиво у них с Женькой Аникановым, отпрыском рабочей династии, опытным сердцеедом. Оба прогуляли два-три рабочих дня и, вместе еще с одной парой, предаются любви на «необитаемом острове». «Поначалу,— осторожно пишет в сценарии автор,— это может показаться прекрасным, как мрамор Родена — два молодых тела сплелись в поцелуе». Однако поэзия тут же уступает место обидной прозе. Уже на утро, с похмелья, мальчишки ведут себя грубо. Женя не берет под защиту свою подругу, и Нина резко с ним порывает. После событий на острове судьба Нины резко переменилась (сценарий тут малоубедителен), Нина перестала работать на заводе, пристрастилась к вину. В каком-то кадре немолодые мужики ведут себя с ней, пьяной, как с доступной каждому женщиной. Между прочим, она оказывается в коляске кудлаевского мотоцикла в момент аварии. Автор не решился сказать прямо, но девушка, видно, «скатывается» к проституции... Между тем она вынашивает ребенка от Жени. Настроенные было против нее подруги берут будущую мать под защиту, а позже всем гамузом нянчат и воспитывают рожденного ею сына в своем общежитии. Тут в сценарии встречаешь умную реплику автора, раскрывающую социальный характер их коллективного подвига. «В этаких общежитиях,— пишет Агранович,— где хорошо пожить год-два, а живут иногда слишком долго, такая тоска у молодых, здоровых женщин по материнству, по собственному очагу!»

Но разве не бывает так, что жизнь вразумляет наконец алкоголика, что несчастливая, даже гулящая девушка, став матерью, выходит (при поддержке подруг, общества, при встрече с хорошим другом-мужчиной) на ровную, счастливую дорогу?

Конечно, бывает так, за примерами недалеко ходить. Единственно, что хочется сказать Аграновичу: не предопределены в судьбах всех людей счастливые хэппи-энды, как это случилось в его фильме. Уж очень быстро, как-то о б я з а т е л ь н о все приходит у него в норму. Шошин построил свой корабль. Нина — счастливая мать и впереди — внушает нам автор — не предвидится никаких испытаний, падающих на долю девчонки — одинокой матери. Кудлай вернулся (досрочно) на завод и в семью и, конечно, на всю жизнь излечился от своего порока. Занавес падает, и нет больше у коллектива Волжского завода никаких нерешенных проблем, нет персонажей в фильме, за судьбу которых зритель еще испытывал бы тревогу.

Разыграна на экране псевдопроблемная ситуация. «Отрицательных» персонажей автор подверг перековке, устроил их судьбы (Женя Аниканов — в армии, о нем тоже не приходится заботиться). Я, конечно, вспомнил при этом про народную мудрость —«жизнь прожить — не поле перейти». Автор, правда, о подобном и не упоминает, он, очевидно, думает: устарело все это!

Сколько нерешенных проблем оставил зрителю хороший фильм «Твой современник»: судьбу Губанова, судьбу Березовки, судьбу Миши с Катей — и это ведь только то, что на самой поверхности. Агранович решил в с е проблемы, в с е судьбы. Словно бы считает, что в обществе, устранившем антагонистические классы и эксплуатацию человека человеком, прожить жизнь достойно и счастливо так просто, что и задумываться ни о чем

не стоит. Безоблачные дали так прямо и открываются за последним кадром фильма... Вот какими скрытыми резервами располагает, оказывается, антисоциологическая теория бесконфликтности!

5

Я включил было в свой обзор несколько сценариев, которые, строго говоря, нельзя назвать социологическими. Однако и они акцентируют внимание на социальных приметах времени, на атмосфере, отражающей общественное сознание различных слоев.

К сожалению, неотступный лимит предоставленного мне журнального пространства заставляет обойти здесь и «У озера» С. Герасимова, и «Секундомер» Л. Зорина, и «Белорусский вокзал» В. Трунина, хотя эти фильмы дают богатый материал для важных социологических обобщений, но также и для критики того отражения жизни, которое мы обнаруживаем в двух первых сценариях.

Из этой группы социальных (хотя не «социологических») фильмов прокомментирую здесь только «Начало» Е. Габриловича и Г. Панфилова — человеческую драму, построенную и разыгранную на самом высоком уровне всех средств кинематографа. Казалось бы, рассказано в этом произведении о с у д ь б е некрасивой девушки. Но уже слово «судьба» вводит нас в круг социальных взаимоотношений. Авторы рассказывают нам о фабричной девчонке Паше, в которой живет незаурядный актерский талант, преданность искусству, незримо связанные с цельностью ее натуры, самоотверженностью в любви. На глазах у нас Паша перевоплощается в Жанну д'Арк, ее не могут победить ни епископ, ни палач, ни даже известие, что король изменил ей («мой король не предал меня!»). А в личной жизни девушку предал Аркадий, да, впрочем, он и не притворялся любящим, и какими ущербными ни обернулись для Паши ее отношения с Аркадием, это была любовь, и девушка не нуждается в оправдании. Между тем все изменилось и в самой Паше. И это не косметика изменила ее облик, в нем отразилось пережитое; сильная, напряженная духовная жизнь, личная драма, талантливое перевоплощение в трагический образ исторической и литературной героини — все это сплелось воедино и наложило на девушку неизгладимую печать.

Весь ход этих событий дает повод для обильных социальных наблюдений. В фокусе кинообъектива оказываются разные по своему характеру проявления мещанства. Таковы, например, две Пашины соседки, мать с дочерью, которые отнимают друг у друга бинокль, чтобы «подглядеть любовь» в Пашиной комнате. Или нравы на танцплощадке. Или начальник из киноглавка, требующий прекращения съемок с непрофессиональной и некрасивой актрисой в роли Жанны д'Арк. Или — в заключение — полное равнодушие к молодой актрисе, только что пережившей триумф,— ей холодно предлагают вернуться в свой город, к прежней профессии, кинематограф ею больше не интересуется. Но, конечно, в центре фильма та бедность чувств, которую проявляет Аркадий, уйдя от жены, поселившись у Паши. «Семейную жизнь» с Аркадием, в которую Паша вкладывала всю свою душу, вульгарно и деловито обрывает жена Аркадия, приходящая за своим безвольным мужем и его вещичками, кстати, она спокойно прихватывает и обновки, подаренные любящей девушкой. Впрочем, и Аркадию суждено в конце сценария всей душой влюбиться в какую-то девчонку, терпеть от нее лихо, но зато познать счастье; значит и в его душе дремали до времени сильные, богатые чувства.

Для фильма характерно этакое двойственное отношение к мещанству. В одних случаях это нечто глубоко отвратительное по самому своему существу, это зло; в других — это дань малокультурью, неказистая, вызывающая улыбку скорлупа, которая до времени прикрывает бесценное ядро — прекрасную душу. В этом смысле примечательна лексика, которую сохраняют авторы, вкладывая такие выражения в уста любезных авторскому сердцу героев.

— Поди каждый день в образ входишь? — спрашивает фабричная подруга Пашу-киноактрису.

— Вхожу.

— Уникально!

Или еще так:

— Мне нельзя целоваться с кавалером, я сразу млею.

Некоторые поступки персонажей тоже продиктованы, казалось бы, грубо эгоистическими мотивами — как, например, действия Павлика, совсем не считающегося с личностью Паши. Он не раз бесцеремонно завладевает ключом от Пашиной комнаты для свиданий со своей Томкой. Но и это только поверхностное впечатление. Павлик был до безумия влюблен, его мир в то время вмещал одну только Томку. Но когда несчастная Паша, которой киностудия пренебрегла, чуть ли не тайком возвращается на родину, именно Павлик и его фабричные друзья окружают девушку теплом и любовью. В этом находит выражение изначальное убеждение авторов фильма, что духовное начало в человеке не связано линейной связью с образовательным цензом. Сердца людей, подобных самой Паше, Павлику, двум Пашиным подружкам, в конечном счете, оказывается, и Аркадию, потенциально открыты добру, а бедность чувств их природе чужда, мещанская корысть с них сходит, когда жизнь раскрывается перед ними во всей своей глубине — с помощью ли искусства, чувства ли любви, участия ли во всенародном трудовом или военном подвиге...

6

Тема «Социология на экране» не может быть развернута, если ограничивать анализ одними только игровыми фильмами. Также и художественная литература охватывает не одни только традиционные жанры: рассказ, повесть, роман и т. д. Научное литературоведение давно признало художественный очерк (путевой, очерк нравов, литературный портрет, эссе и др.) полноправным жанром изящной словесности. Теперь очерк отнюдь не ограничивают функцией «разведки боем» или «предварительного эскиза», как писали когда-то. Это широкое понимание художественных жанров применимо и в кино и в телевидении, где, по признанию теоретиков (П. Палиевского, В. Саппака, Е. Гальпериной), лучшие образцы кинопублицистики — если они не ограничиваются простой фиксацией событий, как в кинохронике,— принадлежат к художественной кинематографии (тем более кинопублицистика неразлучна с зрительным образом).

Социологический репортаж, широко используемый в документальных фильмах и телепрограммах, родился на Западе. Мне хотелось бы напомнить о фильме Криса Маркера «Прекрасный май», принадлежащем уже истории кинематографии. Я познакомился с этим фильмом лишь в начале 60-х годов: его демонстрировали в Таллине на симпозиуме режиссеров и сценаристов документального фильма и репортеров телевидения. Нам показывали Францию в горячие дни алжирского восстания. Мы увидели на экране парижские демонстрации, атаки полицейских. Алжирцы и рабочие защищались, выламывая из мостовой булыжник — оружие пролетариата. Однако эти события не стали единственным стержнем картины.

Крис Маркер показал события изнутри, с акцентом на переживания, на психологию участников борьбы. К тому же камера занялась не одними только участниками демонстрации, но и обыкновенными прохожими. Все эти люди, отвечая на вопросы репортеров, долго не покидают экран. Я запомнил рабочего-алжирца, который высказывал свое отношение к французам: он любит их и в то же время ненавидит за оскорбление своего национального достоинства. Запомнил также матроса в берете с помпончиком и его девушку. Они очень естественно и искренне отвечали на рискованные вопросы: любят ли друг друга, счастливы ли, что будет дальше? И еще из этого фильма запомнился уличный торговец-мальчишка, вошедший в роль коммерсанта-циника. Да, кинокамера и микрофон Маркера действительно уловили натуральные движения души. Бесспорно, это талант режиссера сделал так, что в его персонажах раскрылись черты неповторимой индивидуальности, хотя в то же время они безусловно претендуют на социальную типичность.

Кинодокументалисты, сидевшие в зале, бурно выражали свой восторг по адресу фильма Криса Маркера, обогатившего возможности их жанра. Но характерно, что Лев Славин и я, два литератора, присутствовавшие на просмотре, высказались куда более сдержанно. Конечно, и мы не остались безразличны к находкам французского режиссера — психологическим, социальным. Но, по мнению литераторов, режиссер предложил зрителю сырье, черновые записи. Сцена с матросом и его девушкой длилась, наверно, восемь, а монолог алжирца, пожалуй, все десять минут. Я вспомнил давешнее предложение Александра Бека: воссоздать кабинет стенографических записей, бесед с современниками. Когда-то он создал такой институт, но во время пожара две тысячи бесед-стенограмм погибли. Вспомнил также пропагандировавшиеся Сергеем Третьяковым методы биоинтервью. Однако же эти два писателя выступали в печати не с сырьем, не с первичными своими записями, не со стенограммами, а с художественными произведениями о Баурджане Момыш-Улы, о Ден Ши-хуа, то есть с повестями, в которых, при всей их документальности, прототипы по-своему увидены авторами.

Еще один пример из зарубежной кинодокументалистики. Жан Руш, вооружившись кинокамерой и микрофоном, останавливает на улицах Парижа прохожих, задает им одни и те же сакраментальные вопросы: «Вы счастливы? Как вы понимаете счастье?» До зрителя доходят не только слова ответа — звучит голос, мы воспринимаем интонацию, мы следим на экране за позой отвечающего, за его мимикой, жестами. У Руша бывают ценные находки. Но его метод, в сущности, принципиально не нов. Какой журналист, какой художник не прибегал к подобным, пусть статистически и непредставительным, методам выявления общественного мнения? Даже историки идут, в сущности, по этому пути, когда пользуются подлинными документами современников далекой эпохи — единичными, в конце концов, письмами, дневниками.. Т. Шибутани, автор популярной у нас книги о социальной психологии, настойчиво рекомендует социологам читать личные документы — это поможет им преодолевать влияние привычных штампов. Личным документам присущ некий «гуманистический коэффициент», недооценивать который не рекомендуется при изучении сложных социально-психологических категорий, например, типологии читателей, мотивов самообразования и т. д. и т. п. По этому пути пошел, в частности, НИИ Министерства просвещения РСФСР, искусно вмонтировав индивидуальные интервью с учащимися вечерних школ в текст исследования, опирающегося на большой статистический материал. Десятки личных судеб, отраженных в таких очерках, отлично увязываются с дифференцированным анализом нескольких тысяч анкет и углубляют изучение социального явления.

Уличный опрос еще раньше телевидения опробован в документальных фильмах остросоциального направления и показал свою эффективность.

В Московском Доме кино во время демонстрации фильма А. Стефановича и О. Гвасалия «Все мои сыновья» подолгу не смолкали аплодисменты. Репортеры ведут в научном плане грамотный, в кинематографическом — выразительный опрос юношей и девушек 17—19 лет о «социальных ценностях поколения». Как понимают они счастье, к чему в жизни стремятся и даже — в какую эпоху хотели бы жить? В одном из кадров появилась девушка с очень подвижным, выразительным лицом, отражающим, как в зеркале, все ее душевные переживания. Только что она ответила, чем привлекла ее профессия. Вдруг интуиция подсказала репортеру внезапный вопрос (кажется, никому в фильме его больше не задают): «Любовь — что вы думаете об этом чувстве?» Лицо на экране ожило. Глаза и сияли и туманились, собирались и расходились мельчайшие морщинки на лбу, губы несколько раз складывались для ответа — вот-вот будут произнесены слова, конечно, необыденные, идущие от самого сердца. И снова накатывала волна смущения, слова так и не были произнесены в этих длившихся десяток секунд молчаливых кадрах. А мы, зрители, сопереживатели,

заглянули все-таки в сердце чудесной девушки, открытое для глубокой, требовательной любви, мы услышали-таки ответ на заданный вопрос — пронзительный, глубокий, богатый оттенками,— хотя не было произнесено ни единого слова! Невольно подумалось: конечно, талантливая актриса сыграла бы такую сцену тоже убедительно, но — иначе. Экран запечатлел «момент истины».

Большой вклад в социологическое кино сделал «Киевнаучфильм», показавший на экране фильмы «Я + ты = ?» (сценарий Э. Дубровского, режиссер А. Игишев), «Я и другие» (сценарий Ю. Аликова, режиссер Ф. Соболев) и подготовивший сценарий В. Ермоловой «Я как все».

Фильм «Я + ты =?», посвященный социологической теме малых групп, имеет любопытный стык с опытами ученых-психологов. Киногруппа провела месяц на крохотном острове Манерон в Охотском море, где всех жителей — пять человек, это сотрудники радиометеостанции. Известно было, что между зимовщиками — нелады, обнаружился род психологической несовместимости. Наблюдения, беседы и киносъемки позволили режиссеру определить, что пять манероновцев распались на две группы: 3 и 2 человека. Об этом, собственно, научный фильм-эксперимент. Но вот что любопытно: московские психологи, заинтересованные конфликтом, добились приезда всех пятерых сотрудников с Манерона в Москву. Зимовщиков усадили за экспериментальную аппаратуру: каждый испытуемый вращает катушку, которая связана с катушками четырех остальных; преследуемая цель не может быть достигнута своевольными действиями одного или нескольких членов группы, требуется согласованная работа, отвечающая на полученные от соседей импульсы. Эксперимент психологов, следивших за пультом, на котором отражались попытки испытуемых достигнуть взаимопонимания, длился всего несколько минут. Они тут же дали заключение, что коллектив распадается на две взаимно несовместимые группы, а персональный состав групп определили, не разойдясь с оценками режиссерской группы, изучавшей этих людей на протяжении целого месяца.

Образный строй сценария В. Ермоловой раскрывается в первых же кадрах: ребенок сосет пустышку. Так начинает жизнь каждый ребенок. Соски, тысячи сосок на складе... Взрослые стоят в очереди у автоматов... Конвейеры выбрасывают стандартную продукцию... Музыкальная фабрика отштамповала очередную пластинку с модным вокальным квартетом, и повсюду из репродукторов звучит та же мелодия, всюду ее напевают... Люди живут в одинаковых домах, их окружает сходная обстановка... Они даже скучают одинаково...

Голос публициста за кадром. Не происходит ли при всем этом общее уравнение и обезличка?

Демонстрируется психологический эксперимент. Испытуемые разобщены, сидят в отдельных кабинах. Каждый должен зажечь сигнал, когда, по его мнению, прошла минута. При этом он видит сигналы, зажигающиеся во многих соседних кабинах. Секунды — «подопытный» студент нажимает на кнопку. Но вот в каком-то новом цикле испытания у соседей долго не зажигается ни одна цветная лампа — экспериментатор вступил в тайное соглашение с испытуемыми, знакомый нам студент — единственный, кто об этом не подозревает. И он в отчаяньи, он не решается нажать на кнопку, потому что привык равняться на других, боится обнаружить свою неполноценность. Заданного времени проходит в два с половиной раза больше, пока студент решается, наконец, нажать сигнал у себя в кабине («первым», как он думает!).

Сюжет имеет продолжение. Тот же герой участвует в разборе персонального дела на комсомольском собрании и присоединяется к решению, которое ему самому поначалу кажется несправедливым (мы позднее узнаем, что и это — эксперимент, сценарий которого заранее разработан). К ответу призывают комсомолку: она потеряла комсомольский билет. Мы слышим суровые обвинения догматически настроенной молодой женщины, ком-

сорга. Она заранее отводит любые оправдания Киселевой. Больше того, «подсудимой» припомнили разные прочие нарушения, ее строптивость. Она задает преподавателям неуместные вопросы, способна подставить подножку подруге (буквально), говорит грубости товарищу, который не прочитал интересных, по ее мнению, книг, непоколебимо верит, что у нее талант.

Только одна девочка с косичками горячо защищает Киселеву:

— Вы ее не знаете, она прекрасный человек. Она может позвонить в квартиру незнакомым людям, просунуть цветы и убежать, пока ее никто не увидел, не поблагодарил...

— Поднимите руку те, кто за исключение Киселевой из рядов ВЛКСМ,— объявляет председательствующий.

Руки поднимают медленно. Но чем больше их, поднятых, тем труднее остальным воздержаться от сурового решения. В конце концов не подняли рук двое: девочка с косичками и наш знакомый. Но комсорг сурово требует от них объяснения: почему они не голосуют вместе с коллективом за непременно единое, справедливое решение? Девушка остается верна себе, а парень поддается, он не в силах сопротивляться «мнению коллектива», поднимает руку за резолюцию об исключении Киселевой.

Голос за кадром (принадлежащий тому же студенту). Социологи объявили меня конформистом. Я человек, будто бы всегда готовый подчиниться мнению большинства. Пусть так. Я не хочу отличаться от коллектива. А что в этом дурного? Разве я кому-нибудь принес зло?

И в ответ на его слова — финальный кадр. Тот же зал, он уже давно пуст. Лишь на передней скамье застыла маленькая понурая фигурка Киселевой.

Мы видим, что автор научно-популярного сценария стремится скомпоновать научный материал по принципу новеллы.

Этот сценарий — еще одно доказательство, что документальный, научный кинематограф, с одной стороны, и художественный (игровой) — с другой, случается, отделены друг от друга еще меньшей дистанцией, чем художественный очерк от рассказа или повести. Лучше всего этот принцип подтверждается работой режиссера П. Когана и оператора П. Мостового, которая приобрела мировую известность кадрами, снятыми скрытой камерой у «Мадонны Литта» в Эрмитаже («Взгляните на лицо», Ленинградская студия кинохроники). Удивительная предстала перед нами галерея социально-психологических портретов: люди лицом к лицу с одним из прекраснейших творений человеческого гения. Беспристрастный объектив запечатлел их чувства, мысли. Многие охвачены порывом сопереживания с художником, умершим полтысячи лет тому назад (между прочим, это великолепное образное опровержение одного из тезисов вульгарных социологов).

7

Вернусь теперь к вопросу, заданному в начале статьи: в какой мере советское кино последних лет справлялось с функцией «отражения жизни»?

Обычно утверждают, что кино «в долгу у жизни» в несравненно большей степени, чем даже литература.

Но раньше, чем сравнивать два рода искусства по этому признаку, следует признать, что их пространственные возможности (емкость) резко различаются. В нашей стране по разделу художественной литературы ежегодно выходит в свет 2000 новых книг. Если прибавить к ним печатающиеся в журналах очерки, рассказы, повести, романы, пьесы, не вошедшие в состав издаваемых книг, ежегодная продукция достигнет 4—5 тысяч художественных произведений. Этому потоку противостоят 100—150 игровых фильмов и примерно столько же короткометражных лент, исполненных в жанре художественной публицистики. Правда, телевидение вносит свой, с каждым годом увеличивающийся пай. Но все равно «социологические параметры» кинодраматургии куда более скромные, чем у литературы.

Словом, если измерять возможности «отражения жизни» кинематографом количественными, пространственными, тематическими

критериями, кинодраматургия покажется обделенной в сравнении с литературой. Куда ей уловить весь спектр лучей, исходящих от солнца любого искусства — от действительности!

Но зато, какова изобразительная сила кино и телевидения! Какова неотразимость, потенциальная г л у б и н а кинообразов, которые ты и видишь и слышишь! Какую историческую и социологическую информацию несет любой, даже развлекательный фильм, снятый 5, 10, 25 и 50 лет назад (свидетельство о быте, о костюмах, о прическах, о пейзаже, о сюжетах и т. д.!). На какую гигантскую аудиторию воздействуют кино и телевидение!

Нет, видимо, по масштабам «отражения жизни» не установить ни сходства, ни различий между литературой и кино.

Но нельзя сомневаться ни в глубокой социальной обусловленности любого рода искусства, ни в неизбежной насыщенности их теми свидетельствами о своем времени, которые представляют интерес для социологов. Между прочим, это верно даже по отношению к нефигуральным видам искусства, например к музыке. Напомню «Доктора Фаустуса» Томаса Манна, о том, что в создании образа композитора участвовал Теодор Адорно. Количественные методы социологии наиболее успешно применяются именно к музыке, о чем свидетельствуют изыскания Т. Адорно за рубежом (подробнее об этом смотри в «Вопросах философии», 1971, № 8, а также в отечественном издании «Точные методы в исследованиях культуры и искусства», опубликованном советом по кибернетике при Академии наук СССР).

Тем не менее нет никаких оснований надеяться, что все роды искусства, даже сообща, способны достичь этой цели — отражения социальных отношений во всей их сложности, во всех взаимопереплетениях. Это предмет исследования большой группы наук: экономики, социологии, социальной психологии и др.; притом в тесном содружестве с искусством. Предела этому познанию действительности, как и научному познанию природы, нет.

Не следует предъявлять чрезмерных требований к киноискусству и ждать, что оно «охватит» решительно все темы, все конфликты жизни. В этом вопросе я, пожалуй, расхожусь с А. Яновым, который развернул перед нами целый калейдоскоп конфликтов, присущих нашей экономике, и требует, чтобы кино откликнулось на них. Я чувствую себя ближе к тем философам и социологам, которые советуют искусствоведам ограничиться лишь н е к о т о р ы м и проблемами социальной жизни, доступными сегодня художникам. Ю. Давыдов, например, замечает, что проблемы искусства нельзя решать неадекватными ему методами, так сказать, лезть с суконным рылом да в калашный ряд искусства. В этих случаях всегда существует опасность утратить особый предмет исследования: собственно искусство.

Анализ, которому я подверг девять по-своему репрезентативных фильмов, подсказывает вывод, что кинодраматургия остается в своей сфере именно тогда, когда говорит о проблемах, волнующих нашу молодежь (Григорьев, Стефанович и Гвасалия), и о том, как понимают свой долг коммунист и гражданин в разных ситуациях, создаваемых жизнью (Габриловичи, Смуул); когда занята борьбой с мещанством (сценарии Габриловича — Панфилова, Смуула) или с неподвижностью мышления (Ермолова, Григорьев). Но прежде всего — когда киносценарии по-новому раскрывают динамическую характеристику разных слоев советского общества (Габриловичи, Григорьев, Агранович), когда озабочены складывающимися взаимоотношениями личности и общества (Дубровский, Смуул).

Удачи и слабости этих сценариев, как и фильмов, подвергнутых А. Яновым справедливой критике, лишний раз подтверждают мысль, что искусство, тем более кинодраматургия обедняют себя, когда избирают простейшие темы, трактуя их к тому же у т и л и т а р н о. Кинокартину о современности вообще немыслимо свести к басне с однозначным выводом в конце: «Мораль сей басни такова...» Темой кинематографа и литературы не станут ни сроки сева, ни наилучшая технология производства. Стержнем подлинно ху-

дожественной картины, напротив, могут стать нравственные мотивы человеческих поступков, вызванных хотя бы борьбой за успешное проведение сева в трудных условиях. Но раз затронута нравственная проблема, ее уже немыслимо изолировать от всего клубка человеческих взаимоотношений, от столкновения характеров и т. д.

У нас слишком часто говорят о массовом кинозрителе, который диктует свои вкусы, ему, дескать, подавай одни развлекательные фильмы. Но покойный писатель Е. Дорош заметил уже, что читатели делятся не на любящих или не любящих, скажем, документальную или публицистическую прозу, а на тех, кто ищет в книге развлечения, и тех, кто стремится к познанию жизни; последнюю задачу в равной мере могут решать произведения и документалистов и беллетристов.

В одном из бюллетеней НИКФИ я прочитал, что бессодержательный и малохудожественный фильм «Человек-амфибия», возглавлявший таблицу кассовых картин, собрал, в общем, не больше зрителей (те же 60 миллионов), что бесфабульный, чисто публицистический «Обыкновенный фашизм» Ромма, что огромную аудиторию собирали «Девять дней одного года», а позже «Твой современник». Может ли быть, чтобы одни 60 миллионов ходили на «Амфибию», а совсем другие 60 миллионов зрителей на фильмы серьезные? Это непохоже на правду! Очевидно, есть такой массовый зритель, который, когда нет ничего лучше, удовлетворяется низкопробными развлекательными фильмами, но не пропускает и те серьезные картины, о которых «все говорят», которые захватывают и своим сюжетом, информацией, — словом, те талантливые картины, которые никого не оставляют равнодушным. Нельзя нашему государству — кинодраматургам, киностудиям, кинопрокату — ориентироваться только на того зрителя, который довольствуется плохими фильмами, лишь бы они «развлекали», лишь бы легко было следить за стандартным развитием фабулы. Не следует потакать такому зрителю, надо бы исподволь воспитывать его вкус... Но не так-то легко перевоспитывать с помощью скучных, малохудожественных фильмов, хотя бы и на н у ж н у ю тему. Часто они нового ничего не содержат, а лишь иллюстрируют истины, которые давно усвоены. Не помогут воспитанию зрителей и картины, которые посвящены псевдоконфликтам; их авторы, едва прикоснувшись к проблеме, гасят интерес к ней нежизненным, облегченным решением противоречия.

Нам нужны правдивые «социологические» ленты о современности, принадлежащие авторам, наделенным и талантом, и острым взглядом на жизнь, и даром публициста-художника. Такие картины всегда содержат о т к р ы т и я, зовут зрителя к с о т в о р ч е с т в у, воздействуют э м о ц и о н а л ь н о, дают ему повод для р а з д у м и й. Но главное, эти фильмы несут полноценную образную информацию о жизни. Еще Гёте сказал:

В том, что известно, пользы нет,
Одно неведомое нужно.

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Памяти Б. Н. Ливанова

Р. Юренев

Ушел из жизни Борис Николаевич Ливанов, могучий талант, великий мастер кино и театра.

Почти полвека играл Ливанов на сцене и на экране. Около ста ролей в спектаклях, фильмах, радиопостановках — и что ни роль — большая или маленькая, положительная или отрицательная, этапная или проходная — это человеческий характер, это неподдельное чувство, это тонкий, взыскательный вкус, это порыв, горение, творчество.

Как в кратких словах обрисовать Ливанова? Встают перед внутренним взором люди, сыгранные им, звучит его гибкий органный голос, вспоминаются его рисунки, постановки, статьи— как все это богато и разнообразно и как проникнуто его неповторимой индивидуальностью: всюду разный и всюду он, Ливанов, артист, художник, режиссер, человек неотразимого обаяния. Так как же о нем написать? Громоздятся эпитеты, и все в превосходной степени... Как же выбрать несколько слов, но обязательных, существенных, верных?

Красота, темперамент, правда.

Редко встречается человек, так щедро одаренный природой. Огромный рост, богатырские плечи, гордая посадка головы, тонкое интеллектуальное лицо, глаза так живо и непосредственно выражавшие смену чувств, оттенки настроений, широкий, уверенный шаг, движения раскованные, отчетливые, властные.

Актер? Актер по воле божией, как говаривали в старину. Человек, умевший вложить в создаваемый образ такой неистовый, такой всеобъемлющий темперамент, что каждое слово, каждый жест наполнялся смыслом, значительностью, страстью. И эта могучая, взрывчатая сила чувства рождала правду. Умение зорким глазом художника подмечать в жизни множество тонких черт, умение опытом мастера выделять главное, важное, умение всем существом артиста воплощать это главное в сильных, незабываемых образах — вот источники реализма Ливанова.

Сыгранного Ливановым на сцене и на экране не перечислишь в короткой статье. Нужна большая, спокойная, обстоятельная книга. Но как не вспомнить его блестящий дебют на сцене Московского Художественного театра, его столь несхожих Шуйского и Шаховского в «Царе Федоре Иоанновиче», его трусливого, вкрадчивого, скользкого Бондезена и его простодушного, громогласного, аляповатого Емельяна Черноземного. Молодой актер умел заставить зрителя негодовать, ненавидеть, страдать, смеяться! Такое же разнообразие ролей и в кино, тогда еще немом. Героический летчик Гай в «Стальных журавлях», тупой, жестокий елизаветинский майор, «власть военная» в «Золотом клюве», надутый министр Терещенко в «Октябре», лощеный пан в «Кастусе Калиновском». Пусть все это еще не глубоко, но как ярко и своеобразно!

Зрелость пришла к Ливанову, когда кино стало звуковым, а МХАТ начал поручать ему главные, ответственные роли. И тогда, в тридцатых годах, Ливанов поразил зрителей глубиной совершенно несхожих характеров, ощущением совершенно различных стилей, эпох, жанров. Граф Альмавива — аристократ до кончиков ногтей, самовлюбленный и эгоистичный, упивающийся своей красотой, превосходством, властью, и казах Кимбаев, гордо заявивший о праве бывшего пастуха на науку, на будущее, на творчество. Грубиян и простак Риппафрата и нервный, рефлексирующий Карл Ренн из фильма «Дезертир», необузданный хам, игрок, болтун, невежда Ноздрев и пылкий, неуемный гордый Дубровский, матрос Швандя, полный мощной мужицкой веры в революцию, и гетман Скоропадский— олицетворение контрреволюционной лжи и бессилия. И, наконец, как образец театральной интерпретации классики, Чацкий и как образец кинематографического революционного героя — большевик, комиссар Бочаров в «Депутате Балтики».

О Чацком восторженно писал Эйзенштейн. Ливанова он назвал актером пламенным и захватывающим, несущим мысль неотрывно от пламени страсти, актером нового романтического типа. И этот пламенный ливановский романтизм не только в Чацком на сцене, но и в Дмитрии Пожарском на экране, в Дмитрии Донском — в радиопостановке, в современных образах комиссара Вихорева в фильме «Балтийцы», в командарме Огневе в спектакле «Фронт». Но была и другая, строго реалистическая струя в творчестве Ливанова, о которой писали и Тарханов, и Пудовкин, и большин-

Рисунок Е. Вучетича

Надпись на рисунке: «Московскому Художественному театру — в память о великом артисте Борисе Николаевиче Ливанове. Е. ВУЧЕТИЧ. 26 сент. 1972 г.»

ство критиков. Это строгий, порой беспощадный реализм в интерпретации Соленого в «Трех сестрах», Мурова в фильме «Без вины виноватые», Астрова в «Дяде Ване», Руднева в фильме «Крейсер «Варяг». А какое сложное сочетание романтики и сатиры, обаяния и насмешливости в небольшой роли светлейшего князя Потемкина в фильме «Адмирал Ушаков»! Вот уж где актер выразил сполна свое отношение к изображаемому персонажу, вот уж где актер дал волю своей фантазии, своей иронии, своему темпераменту.

В театре Ливанов был однолюбом — вся его творческая жизнь была отдана МХАТу. Зато в кино он сотрудничал с многими и многими режиссерами: Эйзенштейн и Пудовкин, Тарич и Червяков, Ромм и Петров, Луков и Эйсымонт. И молодые, начинающие А. Мандрыкин, И. Авербах. Всем им Ливанов приносил свою неповторимую индивидуальность, свою несгибаемую требовательность, свое творческое, авторское отношение к работе.

Мастерство, эрудиция, опыт Ливанова ломали рамки профессии; создавая такие образы, как Егор Булычов, инженер Забелин, — он уверенно шел к режиссуре. Его глубокие, оригинальные постановки «Братьев Карамазовых», «Чайки» и других спектаклей были не только продолжением традиций Станиславского и Немировича-Данченко, это были самобытные, современные произведения, яркая страница в истории советского театра.

Он мечтал о постановках и на телевидении и в кино. Еще в 1933 году он написал: «Я считаю, что кино обладает... впечатляющими средствами, более тонкими, многогранными, чем театр, и свою работу здесь я считаю не менее важной для себя, чем работу в театре».

Один из лучших своих образов героя современности, образ мудрого и доброго, строгого и великодушного, самоотверженного и неутомимого профессора-хирурга Седова Ливанов создал как раз в кино, в фильме «Степень риска». Он вложил в эту роль себя, свой внимательный, сосредоточенный взгляд, свою добрую, чуть озорную улыбку, свое умение затронуть, пробудить лучшие чувства в сердцах людей, свою требовательность и цельность.

Творчество Бориса Николаевича Ливанова вошло в золотой фонд нашей художественной культуры. Человеческие образы, созданные им, и собственный его образ — артиста, художника, человека — незабываемы.

искусство КИНО искусство

за рубежом

В зеркале Оберхаузена

Анатолий Колошин

Недавно я разбирал бумаги, связанные с IX Международным фестивалем короткометражных фильмов в Кракове, где мне довелось в 1972 году быть членом жюри. И в списке премированных фильмов внимание привлек заголовок:

«Только в единстве наша сила!»

Дальше шло обычное: «Сценаристы, режиссеры и операторы — Ханнес Карник, Вольфганг Рихтер. Музыка — Ганс Эйслер. Страна — ФРГ. 35 мм, 371 мт, 10 мин». Краткая аннотация: «Рассказ о забастовке на заводах в Дармштадте, выполненный на основании фотографий».

Фильм был отмечен тогда специальной премией польских профсоюзов. За год же перед этим он получил премию имени Эгона Эрвина Киша на Лейпцигском фестивале короткометражных фильмов. Сразу вспомнилось: в мастерском, темпераментном монтаже и в тревожных вспышках красного цвета, точно вкрапленных в поток черно-белых фотографий, статичные фотокадры, сплавленные страстным, безжалостным комментарием, жили активной экранной жизнью.

Боевой фильм-агитка. Фильм-плакат. Плакат броский, убедительный, действенный. Зрелое политическое мышление и мастерство молодых западногерманских кинематографистов раздвинули рамки фоторепортажа об одной конкретной забастовке. За недавним, частным событием в стране недавнего «экономического чуда» фоном вставали напряженные социальные противоречия и классовая борьба...

А цепная реакция памяти уже перебрасывала воспоминания еще дальше — в весну 1972 года, в другой зрительный зал, в Оберхаузен, в Федеративную Республику Германии.

...Экран погас — кончился очередной фильм. Медленно, набирая силу, в зале разгорался свет. Тысячная аудитория зашевелилась, зашелестела листами бумаги, спеша за несколько секунд световой паузы разглядеть в программе название следующего фильма. Все шло размеренно, не предвещая неожиданностей. Вот-вот должен был прозвучать мелодичный гонг, и снова медленно угаснуть свет, но этого не произошло.

На сцену перед экраном, отбрасывая на него длинную тень, вышел человек. В клетчатой рубахе с закатанными рукавами и расстегнутым воротом, он стоял несколько секунд молча, вглядываясь в притемненный и внезапно затихший зал. Потом сделал шаг вперед, к микрофону и сказал: «Сожалею, но демонстрацию фильмов придется прервать: мы бастуем...» Помолчал снова, слушая удивленный вздох зала, и без тени аффектации, обычным будничным голосом пояснил: «Все

сотрудники фестиваля участвуют в забастовке. Мы поддерживаем Вилли Брандта и Шееля. Мы требуем ратификации Восточных договоров!»

Зал ответил долгими аплодисментами.

Политическая демонстрация, забастовка — и кинофестиваль?

Случай, вероятно, беспрецедентный. Но в политически сложном для ФРГ 1972 году Оберхаузен оставался верен своему девизу мира и взаимопонимания: «Путь к соседу...»

У нас мало пишут об Оберхаузене. Пресса не балует его своим вниманием, хотя советские кинематографисты многие годы регулярно выступают тут на экране и трибунах дискуссий.

Но в мире короткометражного фильма Оберхаузен давно стал понятием значительным, отнюдь не однозначным, во многих аспектах интересным. Он всегда дает пищу для любопытных наблюдений. Поэтому стоит, очевидно, напомнить в общих чертах, что же это такое — Оберхаузен. Каким оказался он для нас в году 1972 и что нового открыл в таком явлении, как документальный социально-политический фильм из ФРГ.

●

Западногерманский фестиваль короткометражных фильмов в Оберхаузене состоялся в восемнадцатый раз. Снова больше тысячи участников фестиваля и его поклонников собрались в центре Рура — крупнейшего промышленного района ФРГ. Снова больше четырехсот кинематографистов и журналистов прибыли в город шахтеров и металлургов из-за рубежа, около семисот приехали сюда из других городов Федеративной Республики Германии и из Западного Берлина. Снова почти сорок процентов иностранных гостей представляли кинематографии и прессу социалистических стран. И по-прежнему устроители фестиваля и его дирекция — в подборе программ, в публикациях материалов, в особом внимании к гостям и фильмам из стран социализма — прилагали много усилий к осуществлению на практике девиза фестиваля «Путь к соседу».

Сохранил Оберхаузен и деловой дух рабочей встречи кинематографистов и киножурналистов из разных стран. Здесь нет налета снобизма, нет атмосферы «светскости», присущей иным кинофестивалям, которых столько расплодилось за последнее время. Издавна царит здесь атмосфера простоты и непринужденной естественности.

И еще одним качеством обладает Оберхаузен: у него есть свой сложившийся характер, своя неоспоримая индивидуальность.

Справедливости ради нельзя не сказать и о том, что в практике кинофестиваля бывали случаи приношения дани модным увлечениям, дипломатические реверансы в сторону не слишком квалифицированного, но молодого, с крепкими голосовыми связками, отечественного «киноавангарда».

У Оберхаузена есть и традиции.

Одна из них заключается в том, что даже в студеную аденауэровскую эру во всех документах, в прессе и в речах с трибуны фестиваля ГДР всегда именовали только ГДР, а ее государственный флаг еще во времена «холодной войны» и, чуть ли не впервые на территории ФРГ, был поднят именно в Оберхаузене, на площади перед Штадтхалле — Городским залом, где проходит фестиваль.

За это радушие к фильмам и людям из ГДР, из СССР и из других социалистических стран, за пристрастие к левой социально-политической тематике и за практическую реализацию девиза «Путь к соседу» реакционные круги уже давно клеймили оберхаузенский фестиваль «розовым» и даже «красным».

И только приход к власти правительства Брандта — Шееля обеспечил оберхаузенскому киносмотру возможность получать государственную дотацию, в которой до этого ему «за строптивость» постоянно отказывали.

Дирекция фестиваля — раньше Хильмар Гофман, нынче Виль Велинг — всегда бережно относилась к своим традициям. Но главной их хранительницей является, несомненно, патронесса фестиваля, обербургомистр Оберхаузена Луиза Альбертц. В этом году, открывая фестиваль, она снова приветствовала

гостей шахтерским «Глюкауф!» И в своей речи сказала: «...Кинофильмы помогали нам устанавливать контакты, хотя, как вы знаете, здесь было определенное сопротивление, которое пришлось преодолевать.

И я позволю себе сказать, этот фестиваль, быть может, тоже немного способствовал подготовке дороги к тому, что является целью восточно-политических усилий нынешнего федерального правительства».

А позже, в разгар фестиваля, она сказала автору этих строк: «Я рада. Мне кажется, мы сумели оградить экран Оберхаузена от киномакулатуры и порнографии. Ведь они грозили дискредитировать главную идею фестиваля...»

С этим нельзя не согласиться. Мне показалось даже, что в этот раз дирекция более разборчиво приглашала гостей. За пределами фестиваля остались некоторые чрезмерно экзотические студенческие группы, главной целью которых было привлечь к себе внимание любой ценой. С их исчезновением несколько потеряла в красочности картина кулуаров, но более рабочей стала обстановка — без эксцессов и скандальности.

И недаром, видно, энтузиасты «чистых» кинематографических форм упрекают Оберхаузен — и упрекали постоянно с самого его дня рождения — за то, что он обеими ногами прочно стоит на земле; упрекают за чрезмерную приверженность к политике, заложенную, по их мнению, уже в самом девизе кинофестиваля.

Действительно, стремление к взаимопониманию с миром социализма, интерес к освободительному движению развивающихся народов или к политическим аспектам ситуации в собственной стране свидетельствуют о желании жить жизнью всего мира и волноваться всеми его горячими проблемами, не замыкаясь в «башне из слоновой кости».

Но было бы серьезным искажением правды пытаться представить Оберхаузен фестивалем последовательного социально-политического кинематографа.

Здешний экран щедро предоставлен фильмам самого разнообразного направления и неожиданного характера. Палитра его пестра, ярка, а тематический и жанровый спектры порой до неопределенности широки. В зеркале Оберхаузена отражается, несомненно, более объективная картина современного состояния мировой короткометражной кинематографии во всем ее многообразии и диалектической сложности, чем на других западных фестивалях. Программы Оберхаузена позволяют судить о сегодняшних вкусах и увлечениях, о доминирующих тенденциях и в какой-то степени о направлениях движения и перспективах развития короткого фильма. И все же элементы эклектики — неоспоримая черта фестиваля, его серьезная слабость.

Фестиваль — организм живой, необычайно подвижный — всегда нес на себе неоспоримые метки времени. Вместе со временем менялась картина зала и кулуаров, менялся облик публики. Старые «миди», зримо прогрессируя, превратились в «мини», те в свою очередь уже превращаются в «макси» и новые «миди». Американизированный солдатский ежик в свое время отступил перед воинствующей лохматостью — и она тоже пошла на убыль, заставляя гадать, что же придет на смену? Одни экранные увлечения, крайности, гиперболы постепенно сменялись другими; истинные открытия и находки перемежались со второстепенными, с шелухой и шлаком.

Прошла здесь пик своей популярности документальная польская «черная серия». Вспыхнуло увлечение «Синема-веритэ» — и острота его угасает по мере превращения скрытой камеры из абсолюта в ординарное средство документального кино. Увяло и расписалось в собственном банкротстве многозначительное, с намеками и подтекстами, чехословацкое кино «с гуманным лицом» конца шестидесятых годов. Эротическое, крайне субъективное «подпольное кино», интересное только узкому кругу, еще недавно пыталось вербовать здесь поклонников — и уже о нем тоже говорят в прошедшем времени. Последние пару лет колыхались тут волны порнофильмов, но сильно обмелели к нынешнему году. В хлестких, громогласных манифестах многократно пригвождалось к позорному столбу или объявлялось умершим

старое «дедушкино кино», хотя так и не подросло «кино внуков», пока бунтующее в пеленках. Зато все восемнадцать лет тут устойчиво пульсировали, неистовствовали, ритмически мелькали, извивались, переливались анилиновой радугой, грохотали — терзая экран, глаза и уши — пятна, полосы, кружочки абстрактных цвето-музыкальных опусов, часто весьма изобретательных. Нынче же доминирует здесь напористая, даже агрессивная югославская короткометражная кинематография. На нее — мода, теперь она приблизилась к зениту своей оберхаузеновской популярности.

Да, в високосном 1972 году наши югославские коллеги оказались поистине «золотыми олимпийцами», забрав все главные и многие не главные призы. Успех этот и сами фильмы достойны, вероятно, отдельного подробного разговора. Здесь можно только констатировать высокий профессиональный уровень и часто — значительные художественные достоинства показанного югославами.

...И тем не менее, долго не мог я избавиться от ощущения сложного и странного: что фильмы, даже те из них, что были сделаны с целью помочь обществу избавиться от недостатков, тут, в Оберхаузене, начинали вдруг работать подобно бумерангу зазевавшегося охотника. И поневоле возникал вопрос: не потому ли еще так громок здесь успех югославской короткометражной кинематографии, что однобокий подбор фильмов, поневоле искажая перспективу, создает впечатление чего-то вроде национального самобичевания, своеобразного политического кинострип-тиза...

Двадцать шесть югославских фильмов заняли в программе фестиваля два больших сеанса. Также по два сеанса имели США с их двадцатью двумя фильмами и ФРГ, представившая на конкурс десять короткометражек. На полутора сеансах показывались фильмы из Англии. Большинство остальных стран имели для своих национальных программ по полному сеансу.

Оберхаузен-72 был, пожалуй, перенасыщен просмотрами.

Только в конкурсе участвовало почти полторы сотни фильмов из двадцати семи стран. Тут же демонстрировались две большие ретроспективы: режиссера американского игрового кино Делмера Дейвиса под общей шапкой «Расцвет и закат Голливуда» (фильмы одного режиссера представляли оба эти полярные состояния) и программа картин Александра Медведкина, ветерана советской сатирической комедии 30-х годов и мастера своеобразного политического кинопамфлета.

Отдельными программами демонстрировались короткометражные фильмы — лауреаты Московского, Краковского и Гвадалахарского (Мексика) фестивалей 1971 года.

Конечно, смотреть было большей частью интересно, но все-таки из-за своей невиданной напряженности просмотры начали походить на благородную разновидность каторжных работ.

Зато почему-то скромно выступили мы, представив на конкурс всего четыре короткометражки, которые не заполнили, естественно, даже одного сеанса. Поэтому три наших фильма демонстрировались вместе со шведской программой и один — на смешанном заключительном сеансе.

А между тем кинофорум в Оберхаузене представляет собой отличный плацдарм для широкой демонстрации достижений нашего киноискусства.

Наверняка привлекла бы здесь внимание программа фильмов из союзных республик, к кинематографиям которых в мире существует пристальный интерес. Я не ошибусь, предсказав, например, успех лучшим дипломным работам ВГИКа.

В Оберхаузене особенно поощряются творческие достижения молодых. Недаром здесь постоянно выступают, завоевывая подчас призы и дипломы, киношколы Праги, Будапешта, Лодзи, Западного Берлина.

Обратил на себя внимание слабый подбор фильмов из США. Нарочито абстракционистский характер и неожиданно низкое кинематографическое качество большинства из них заставили американского члена Международного жюри, главу киноотдела Музея совре-

менного искусства в Нью-Йорке Ван-Дайка однажды смущенно сказать: «Я хотел бы извиниться за программу из США...»

Нам, в общем, не приходилось извиняться. Наши фильмы «Бригада» (режиссер Н. Воронин, Ленинградская кинохроника), «Песни из ада» (режиссер И. Богуславский, Свердловская студия), «Три дня одного года» (режиссер Х. Нарлиев, «Туркменфильм»), «Петрухина фамилия» (режиссер С. Никоненко, оператор А. Родионов, ВГИК) были просмотрены со вниманием; во время демонстрации фильмов раздавались аплодисменты. «За убедительную кинематографическую интерпретацию новых социальных процессов и за показ новых человеческих отношений в сфере человек — производство...» фильму «Бригада» был присужден приз профсоюза металлистов. Почетным дипломом «За дипломную работу режиссера и оператора, в которой социальные и человеческие проблемы трактуются кинематографически на высоком профессиональном и художественном уровне...», был отмечен и фильм «Петрухина фамилия».

Выступив со скромной по объему программой, мы должны быть удовлетворены достигнутыми результатами: вниманием зрителей, полученными наградами.

Но мы действительно можем — а значит и обязаны — выступать на оберхаузенском киносмотре с более разнообразными, значительно более интересными работами. Особенно теперь, когда в общей стратегии культурных отношений между нашими странами западногерманский фестиваль короткометражного фильма в Оберхаузене может и — я убежден — должен занять особое место.

Едва ли ведь можно считать случайным, что в решениях жюри здесь регулярно отдается предпочтение фильмам гуманным и социально значимым, фильмам политическим, отражающим прогрессивные — и часто революционные — тенденции современного мирового развития.

Не может считаться случайной и постоянно положительная реакция зрительного зала на хорошие антивоенные и антифашистские фильмы. Отлично принимаются здесь антиимпериалистические фильмы об освободительной борьбе народов Азии, Африки, Латинской Америки — им прощается подчас даже несовершенство кинематографического воплощения.

Примечательно, что особенно большой успех у публики имеют фильмы о рабочем движении, о социальных проблемах непосредственно в самой ФРГ. Мода на социальный разговор, на политическую дискуссию тут переплелась с мощным велением времени, все чаще выталкивающим классовые проблемы в центр общественного внимания.

То, что нам удалось увидеть и осмыслить в ФРГ,— лишь часть явления, характерного для киноискусства многих стран Запада.

Последние годы в Оберхаузене все чаще появлялись фильмы, пронизанные искренним чувством социальной озабоченности, насыщенные серьезными политическими раздумьями, фильмы, посвященные политической и классовой борьбе. В частности, из 154 фильмов западногерманского производства, представленных для отбора в программу Оберхаузена-72, почти каждый десятый был фильмом политическим. Это рост по сравнению с предыдущим годом. И свидетельство того, что в ФРГ сейчас наблюдается повышенный интерес к темам и фильмам такого рода.

«Политический фильм» становится популярным, влиятельным фильмом на экранах ФРГ. Не странно ли? Но так ли уж странно? После радужного бума «экономического чуда» житель Западной Германии вдруг резко столкнулся со многими безжалостными аспектами социальной действительности, еще недавно, в его глазах, столь стабильной и надежной. Рядовой, «средний» немец вынужден теперь более трезво оценивать ситуацию в стране и более скромно — свои экономические перспективы. Волны забастовок 1968—1970 годов вызвали прогрессирующий процесс «политизации» сознания широких слоев населения ФРГ и были прекрасными дрожжами, на которых росло в эти годы политическое кино.

Впрочем, дадим слово лицу заинтересованному. Западногерманский кинокритик

Клаус Краймайер, отнюдь не коммунист, пишет:

«...Все большему числу представителей буржуазной интеллигенции — среди них даже некоторым кинематографистам — становилось ясно, что в организованной антигуманности монополистического капитала у них тоже нет сколько-нибудь стоящего будущего; что в процессе все большей концентрации капитала и усиления эксплуатации все больше будут уменьшаться их привилегии, а их планы построения лучшего общества будут извращены или отброшены правящим классом. Для людей, чье воспитание и вся система жизненных критериев в значительной степени определены иллюзиями и сказками буржуазного общества, процесс прозрения будет, несомненно, связан с тяжелыми разочарованиями и почти непреодолимыми трудностями. Фильм «Резервная армия труда» — результат такого прозрения левой интеллигенции после уроков крупных забастовок 1969 и 1970 годов...» И далее: «...Этот фильм режиссера Хельмы Сандерс социал-реформизму и ревизионизму противопоставляет тактику пролетарского интернационализма...»

Вот так!

Фильм, о котором писал критик, премирован в 1971 году комитетом киножурналистов ФРГ. Он рассказывает о судьбе «гастарбайтер», иностранных рабочих. Два миллиона человек — «резервная промышленная армия» западногерманских концернов и монополий. Итальянцы, греки, турки, югославы — все эти «чужестранцы» подвергаются безжалостной эксплуатации и живут на положении людей второго сорта, без защиты профсоюзов или закона. Резервная армия современных полурабов.

В фильме Хельмы Сандерс много синхронного материала. В нем осторожно, с опаской — и это тоже очень впечатляет — говорят сами иностранные рабочие. Кинематографически фильм сделан в современной замедленной манере: длинные статичные планы и неторопливые панорамы, как бы специально рассчитанные на то, чтобы зрители смогли внимательно изучать людей и жизнь. Такая стилистика позволила гармонично включить в ткань фильма цитаты из «Капитала» К. Маркса — в виде закадрового, дикторского текста и в виде титров. Принимая во внимание разъяснительную роль фильма и пропагандистскую его цель, следует признать такой прием удачной находкой.

Однако фильм Сандерс не ограничивается констатацией фактов. Он доказывает, что для капиталиста в с е рабочие, в том числе и западногерманские — лишь «резервная армия», объект эксплуатации. Он апеллирует к классовому сознанию, призывает к борьбе.

Хельма Сандерс, режиссер «Резервной армии труда», уже не новичок в кино. Год назад в Оберхаузене был показан ее фильм «Ангелика Урбан, продавщица, обручена», который отметили двумя дипломами «за удачное кинематографическое отражение отношений человека и общества». Весь этот фильм — репортаж о повседневности. Его героиня совсем не героиня, она обыкновенная продавщица, каких тысячи. Ее повседневное бытие в мире работы и дома беспросветно, одуряюще однообразно и лишено каких-либо духовных взлетов или серьезных интеллектуальных интересов. Серость бытия маленькой продавщицы в фильме невольно проецируется на пестрый рекламный фасад самодовольного «общества процветания». В этом, собственно, и замысел режиссера — заставить бундесбюргера поежиться и оглянуться вокруг — так ли уж все благополучно в его стране?

Широкую известность на оберхаузенских фестивалях получила и еще одна женщина-режиссер, создатель проблемных социальных фильмов — Эрика Рунге. Она работает в основном для телевидения. Там она видит лучшую, чем в кино, возможность говорить со зрителем — с каждым персонально — в его квартире, у телевизора. И говорит она о таких вещах, что иной бюргер теряется, включив телевизор. Духовно растормошить, взорвать гнетущую атмосферу мещанского благополучия, «скальпировать» самодовольство и лицемерие — это Эрика Рунге

умеет. Современными документальными аудиовизуальными средствами — то есть синхронными съемками. Скупыми монтажными ходами. Точностью мысли. Убедительностью материала.

Пафос и острие критического, социального кинематографа Эрики Рунге направлены против эйфории «общества благосостояния». Фильм «Женщины — во главе», трактующий проблемы эмансипации женщины, вызвал в ФРГ поток глубоко заинтересованных писем. Следующий фильм, уже игровой, тоже проблемный и злободневный — «Меня зовут Эрвин, мне 17 лет» — о молодежи, о «больных» вопросах профессионального ученичества, снова вызвал широкий резонанс в зрительской среде и среди коллег Рунге — документалистов ФРГ.

Правда, стоит сказать, что увлеченность западных кинематографистов социальной темой проявляется подчас в формах, вызывающих желание поспорить.

Не так давно в Оберхаузене Большая премия была торжественно вручена двум хорошеньким девятнадцатилетним режиссерам, близнецам Гизелле Бюттенбендер и Ютте Шмидт за их фильм-дебют «Генрих Филь».

...На экране — темнота. Чуть спотыкающийся голос, с простонародным говором, рассказывает о том, что он — Генрих Филь, рабочий, работает на конвейере автозавода, жизнью и заработком в общем доволен, имеет такую-то семью, свободное время проводит так-то и так-то — все это в темноте длится три минуты.

А потом он появляется на экране, и мы видим Генриха Филя, пожилого рабочего, на его рабочем месте — у конвейера. Он собирает мотор. Это снято одним планом, и план длится 32 минуты. Все 32 минуты ничего другого не происходит, только медленно движется конвейер, позвякивают инструменты, и рабочий собирает молча мотор.

В решении международного жюри записано дословно: «Своим первым фильмом молодые авторы выступают против классической кинодраматургии. Они демонстрируют полное совпадение кинематографического и реального времени, в результате чего зритель теряет равновесие и начинает задумываться над повседневным процессом...»

И фильм, и своеобразная оценка жюри, казалось бы, удобный объект для иронической критики. Однако более уместно в данной связи рассмотрение сложных проблем социально-политического фильма в ФРГ. На его тернистой стезе не встретишь продюсера-коммерсанта с толстым кошельком или мощную, хорошо оплачиваемую, маститую киноизвестность. В сфере «неблагодарной» тематики целеустремленно и самоотверженно трудятся несколько рабочих киногрупп социал-демократической партии и ее «молодых социалистов», работают — очень продуктивно — близкие к Германской коммунистической партии мюнхенская киногруппа «Дас Тиим» и прокатная фирма «Унидок». Периодически работает еще неопределенное количество «независимых», действующих на свой страх и риск, с минимальными финансовыми возможностями и отсутствием гарантированной перспективы последующего использования фильмов и возвращения затраченных денег.

Необычайно сегодня активна на поприще политического кино безденежная студенческая молодежь, слабо подготовленная в профессиональном отношении и еще меньше — в плане социального мышления. В таких условиях вполне естественно, что отнюдь не все созданное можно отнести к области достижений.

Под этим углом зрения также необходимо рассматривать и социально-политическую часть кинопрограммы ФРГ на Оберхаузенском фестивале 1972 года.

На торжественном открытии был показан игровой фильм «Забастовка на заводе Пипер и Зильц», рассказывающий о событиях 1923 года в Дармштадте, когда на крупном машиностроительном заводе были уволены 50 рабочих и завод, под влиянием коммунистической ячейки, забастовал. Но сам факт, легший в основу фильма, был значительно ярче, чем фильм режиссера Адольфа Винкельмана, несмотря на широкий экран и цвет, несмотря на отличную операторскую

работу Давида Сламы — особенно в заводских эпизодах, сделанных совсем в духе «Юности Максима», под несомненным влиянием классических советских фильмов 30-х годов.

В дальнейшем конкурсе были показаны еще пять фильмов.

Первый из них назывался «Подмастерья». Сценарист и режиссер Клеменс Куби. Этот фильм посвящен домашним проблемам и заводским неприятностям тех из молодых людей, кто, бросив школу, пошел работать, вернее, учиться профессии на заводе. Учеников на предприятии ни во что не ставят, всячески эксплуатируют, почти ничего им не платят, а те гроши, что они получают, у них дома отбирает отец, дополняя заводскую тиранию домашней. В бессмысленно длинных планах неубранной комнаты, где экранное время почти равно действительному, мается давно не стриженный юнец. К нему приходит подружка, они обсуждают несправедливости жизни, общества и тут же, наряду с социальными проблемами, весьма откровенно решают проблему сексуальную. Появляется отец. Юнец отстаивает свою самостоятельность, даже лезет в драку, потом мирно и долго обсуждает с отцом все неразрешенные проблемы. Эта домашняя часть снята в цвете.

Вторая, черно-белая, часть «Подмастерьев» повествует о том, как молодежь заняла в Западном Берлине пустующую фабрику и превратила ее в своеобразный молодежный клуб, найдя в этом новоявленном убежище отдушину от ненавистной работы и от ненавистных родительских забот. В целом эта картина, лишенная ясной, определенной мысли, хаотичная по композиции, напомнила мне скорее курсовую работу не блестящих статей, едва тянущую на тройку.

Второй из «социальных» фильмов на конкурс представила также немецкая Академия кино и телевидения из Западного Берлина — «Для женщин — первая глава». Дипломная работа режиссера Кристины Перинчиоло и оператора Гизелы Тухтенхаген. Набрав в качестве актеров домашних хозяек и продавщиц, они сняли тридцатишестиминутный фильм о проблемах женской эмансипации в сегодняшней Федеративной Германии.

Да, снова эмансипация. Видно, все еще актуальна тут эта странная для нас проблема. Да и как ей не быть актуальной, если приходится доказывать, что женщина за равный с мужчиной труд должна получать равную зарплату.

Но именно в этом вся соль фильма. Четыре продавщицы маленького супермаркета случайно обнаруживают несправедливость: их коллега-продавец получает больше! Гнев, ярость, глубокое возмущение, но требуется время для того, чтобы преодолеть привычный индивидуализм и перейти от эмоций к идее солидарности. Они к ней приходят. Забастовка, хаос в магазине, мужчины не справляются с работой и посрамлены. Всеобщее женское торжество!

Впрочем, слово авторам фильма:

«Мы считаем, что эксплуатация женщины предпринимателем может быть устранена только борьбой за признание значимости ее работы, борьбой за равную оплату ее труда.

В фильме показано, какие человеческие проблемы должны выяснить между собой женщины-работницы, прежде чем они смогут вместе выступить против хозяина.

Мы, женщины, написали все вместе сценарий этого фильма и сняли его, что доставило нам удовлетворение. При этом мы выяснили: нам не нужны либеральные мужчины-кинематографисты, которые «интересуются» проблемой эмансипации женщин. Мы требуем передачи киносредств в наши руки!»

Подкупает увлеченность молодых людей идеями простыми и справедливыми. Но инфантильная наивность «манифеста» вполне под стать профессиональным достоинствам их произведения. Фильм по всем статьям в худшем смысле слова «любительский», скучный, малодейственный.

Можно бы и не реагировать столь критически на фильм «Для женщин — первая глава» — в конце концов, в кинематографической биографии симпатичных авторов он действительно только первая глава. Но его молоденькие создательницы через газеты уже обещали «главу вторую» и последующие, а в глазах

многих здешних начинающих кинематографистов — да и не только начинающих — фильм этот — удача, если не больше. Отсюда и кулуарный ажиотаж, атмосфера преклонения перед самонадеянным дилетантизмом юных кинематографисток.

Возникает реальная опасность: утеряв представление о том, что «хорошо» и что «плохо», загнать по рельсам дурной любительщины социально-политический фильм в тупик...

Что это, девальвация мастерства, девальвация искусства кино? Ученическая, по существу, работа имеет прессу, всерьез демонстрируется на серьезном фестивале, дискутируется на пресс-конференциях...

Но в том-то и суть, что дискутируется большей частью не фильм, а тема.

Повышенный и благожелательный интерес общественности ФРГ к фильмам политической социальной направленности — явление безусловно положительное. И все же авторам таких фильмов чрезвычайно полезно прислушаться и к оценкам критическим, особенно к появившимся на страницах прогрессивной печати страны. Кинокритик Х. Аккерман в статье «Отчетливое выдвижение политических фильмов» писал в апреле месяце 1972 года в газете «Дойче Фолькскайтунг»:

«...Иногда я просто не понимаю, почему иной берет камеру в руки и снимает фильм. Зачем, для кого? После просмотра часто уже и не знаешь, справедлива ли аксиома, что кино является средством выражения, имеет свой язык, грамматику...»

И дальше: «...Просмотры этого года показали, что при сегодняшнем экономическом ничтожестве мелких кинопродюсеров трудно ожидать от них чего-то нового, в том числе и в вопросах качества. Сейчас же в фильмах отражается главным образом их финансовая и политическая изоляция. Недостаточное понимание собственной экономической несостоятельности приводит к тому, что политические категории, и без того трактуемые часто весьма поверхностно, вообще тонут в бессмыслице...»

Но вернемся к программе фестиваля, к ее официальной части.

Три остальных конкурсных фильма принадлежали к иной категории, тоже весьма распространенной. Это фильмы-документации, сделанные теми, кто сам был непосредственным участником каких-то событий или стоял к ним близко.

Они имеют хороший успех в рабочих аудиториях. Там узнают на экранах товарищей, себя, узнают и снова переживают события — известно, как велика психологическая роль «узнавания» в непосредственном впечатлении, производимом фильмом. Они хорошо принимались молодежной частью зрителей фестиваля. Вот эти фильмы.

«Вассилис, или Мне совестно говорить, как идут дела в моей семье, но мне не менее совестно прятать голову под крыло» — так сложно называется 50-минутный фильм-документация, сделанный коллективом студентов Высшей киношколы в Мюнхене на тему иммиграции в ФРГ рабочих из Греции. Лента перекликается по теме с упомянутым уже фильмом «Резервная армия труда», только она не в пример первой слабее, длиннее и еще более запутанна, чем ее претенциозное название.

Четвертый конкурсный фильм тоже имел длинный «модный» заголовок: «Один палец можно сломать, но пять пальцев — это уже кулак». Авторы этой картины Лутц Тенис и Вильфрид Гайке собрали добросовестную, доскональную документацию о том, как в городе Касселе бездомные самовольно заняли пустующие дома и что из этого вышло. Как с помощью полицейских их снова выбросили на улицу, но все же у них, благодаря публичности акции, открылись какие-то перспективы.

Рассказ ведется от имени участника событий. Хотя до большой художественной выразительности фильм не поднимается, он привлекает внимание к бедственному положению людей, лишенных крыши над головой, бьет тревогу — и в этом его заслуга.

И наконец «Красные знамена видны лучше»— телевизионный часовой фильм, сделанный молодым документалистом Рольфом Шюбелем и режиссером старшего поколения Тео

Галлером. Фильм посвящен закрытию хозяевами нерентабельного завода в городе Крефельде и отражает точку зрения рабочих, которые после закрытия завода должны оказаться на улице.

Дискуссии рабочих и их старания решительно выступить в профсоюзном и политическом отношении единым фронтом делают картину Шюбеля и Галлера важным инструментом для разъяснения механизма капиталистической эксплуатации, для выработки стратегии классовой борьбы.

Пафос многих фильмов такого рода — в достоверности материала, собранного скрупулезно, с чувством ответственности, с огромным уважением к документу.

И тем не менее, отдавая должное подобным картинам, нельзя не отметить и их очевидные слабости. Было бы неверно сводить эти слабости к профессиональному неумению или неопытности авторов. Небрежность формы ряда фильмов, нарочитый отказ от организации документального материала по законам кинопублицистики свидетельствует о растерянности, царящей в умах иных создателей, как здесь говорят, политически ангажированного кинематографа. Ее, может быть, отчетливее других высказал западногерманский журналист Рудольф Ганц. Он писал по поводу премированного два года назад здесь же, в Оберхаузене, фильма «От бунта к революции»:

«Сложности работы над политически направленным фильмом общеизвестны. Если режиссер в работе пользуется обычными киносредствами, выстроенной драматургией — «авангардисты» будут упрекать его в отсталости и в том, что киноформа дискредитирует постановку политических целей. Если, наоборот, он пользуется выразительными средствами модерна, то фильм его будет действен лишь в узком кругу «посвященных»...

В политико-психологической области тоже свои трудности: если кинематографист для достижения своих целей, для облегчения доходчивости прогрессивных идей использует методы, построенные на сенсации, его немедленно обвинят, что сам он становится на путь тех, против кого борется. Оставаясь же объективным и добросовестным, он обречен как агитатор на поражение, поскольку его противники отнюдь не останутся ни объективными, ни добросовестными. И если, в конце концов, кинематографист вдруг не пожелает занимать «авторской позиции» и захочет лишь собрать объективную документацию, то он вообще сядет мимо всех стульев, ибо азбучной истиной стало, что не может быть «объективного» документального фильма: даже простой отбор материала уже означает определенную позицию...»

Сколько опасностей! И на все надо оглядываться... Однако надо ли? Экран Оберхаузена знает много прогрессивных политических и социально-проблемных фильмов отечественного производства, авторы которых шли к цели без опаски, без оглядки на критиков и моду; знает много фильмов, которые не нуждались в скидках на молодость или неумение авторов хорошо делать то, за что они берутся; не было необходимости оправдывать творческие слабости добрыми намерениями или актуальностью темы. Протоколы жюри в архиве фестиваля и память его участников и гостей могут это засвидетельствовать.

В частности, несправедливо было бы обойти молчанием активную деятельность уже упомянутой коммунистической мюнхенской группы «Дас Тиим» с ее ведущими режиссерами Францем Штютцингером и Манфредом Фосцем во главе. Стоит вспомнить хотя бы фильм «Немецкий престольный праздник», где в кадрах религиозного события, протекающего на фоне сельской идиллии, авторы заставляют зрителя прочесть зловещий подтекст; увидеть неестественное переплетение праздничной беззаботности сегодняшнего дня и призрачного прошлого, пытающегося «стать на ноги» через НПД, через неофашизм; услышать, как сквозь ярмарочный гвалт прорывается пронзительная нота «великогерманской» ностальгии.

Этот фильм — отличный материал для социально-психологического анализа. Он важен и для историка. И в первую очередь он опять

призывает к бдительности антифашистскую, прогрессивную общественность, доказывая, по Брехту, что «еще плодоносяще чрево, что его (фашизм.— *А. К.*) извергло...».

Фильм-зеркало, разоблачающий тех, кто прячет до поры истинное свое лицо под демократической маской, и, наверно, крайне «неудобный» для тогдашнего правительства Кизингера и Штрауса: недаром фильм так и не сумел пробиться на западногерманское телевидение. Да, это был неудобный, неуютный для «федерального гражданина», бундесбюргера, фильм — ведь куда спокойнее бездумность... И так неприятны тревоги и мысли о необходимости борьбы.

Другой фильм — «Солдаты». Важный фильм, проблематика которого актуальна и остра: куда идет бундесвер? Этот проблемный агитфильм снова тормошит обывателя. Он выполняет важную политпросветительскую функцию в сфере вопросов, о которых, опять-таки, «бравому демократу» удобнее и спокойнее не вспоминать, в сфере, к которой власть имущие предпочли бы не привлекать общественного внимания.

И, конечно, надо особо вспомнить «Путеводитель по Бонну и его окрестностям».

Безжалостно просвечивает кинокамера стены респектабельных министерских кабинетов, правительственных служб. В рентгеновском ее луче вдруг возникают зловещие тени: многих здешних чиновников и руководителей можно было встретить еще в берлинских кабинетах ведомств Риббентропа. Геббельса. Коричневая нить опутывает почти все правительственные учреждения, тянется в бундесвер. Повсюду — привидения. Пусть в благополучных, хорошо сидящих современных костюмах или американизированных военных мундирах, пусть убеленные сединой, деловые, холеные — но привидения!

Затем — динамичный монтаж кадров лагерей смерти вперемежку с кадрами, запечатлевшими «размах» деловой активности в правительственном Бонне (по состоянию на март 1969 года, подчеркивают авторы). Двадцатиминутный репортаж, в котором — факты, факты и только факты, вырывает «истинно немецкую» душу зрителя из мира иллюзий, заставляя иными глазами взглянуть на многоэтажные бетонные башни канцелярского Бонна, которые он и тогда, в 60-е годы, продолжал считать бастионами «истинной демократии».

Тоже очень «неуютный» фильм, получивший Большой приз Оберхаузена.

На последнем Московском кинофестивале в разделе короткометражных фильмов работа боевой и динамичной киногруппы из Мюнхена — «4 фильма для агитации» — была также отмечена призом. А в 1972 году киногруппа «Дас Тиим» в Оберхаузене не участвовала. Она занималась партийно-пропагандистской работой, сделав в преддверии выборов в городские органы самоуправления фильм по заказу компартии — «Проглотят ли концерны наш город?». Я не видел эту картину, но слышал, что она получилась, «вышла». Уже само название позволяет судить о тематической направленности фильма, а репутация авторов — о его политической остроте.

Такова в общих чертах сегодняшняя ситуация в области социально и политически ангажированного кино в ФРГ, какой она видится в зеркале Оберхаузена. Конечно, эта статья не исчерпывает темы, ситуация здесь, как видите, чрезвычайно пестрая, неоднообразная. Но свидетельствующая, несомненно, о все большем распространении этого вида кинематографа, который в лучших своих достижениях становится уже определенной общественной силой.

«Только в единстве наша сила» — так называется фильм, упомянутый в начале статьи. Своевременное и точное название, ибо именно единство действий и сосредоточение общих усилий способно привести к успеху на главных направлениях развития сегодняшнего прогрессивного политического кинематографа в ФРГ.

И еще: разнообразные фильмы, удачные и неудачные, разве не доказывают они одинаково убедительно, что и для социально-политического кино полностью справедливо утверждение Бертольта Брехта: «Это правильно, что кинематограф нуждается в искусстве».

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Сценарий

Константин Симонов

Чужого горя не бывает...

Кинопоэма

Кадр из фильма «Чужого горя не бывает...»

От автора

Мне доводилось несколько раз в жизни писать дикторские тексты для готовых или почти готовых, уже в принципе сложенных без моего участия, документальных фильмов. Это бывало не особенно интересно для меня и, как мне кажется, не особенно полезно для тех фильмов, к работе над которыми меня привлекали где-то под самый конец.

Впервые к работе в документальном кино меня по-настоящему потянуло, когда я увидел потрясший меня и навсегда оставшийся в моей благодарной памяти фильм Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм».

После этого фильма мне самому захотелось попробовать говорить некоторые важные для меня вещи не только на газетном листе или в книгах, как я до сих пор привык, а — с экрана! Захотелось попробовать делать непривычное! Мне стало казаться, что рано или поздно я научусь это делать, если буду упорен сам и если мне помогут мои товарищи, профессиональные кинематографисты.

После фильмов «Здесь жил Хемингуэй», сделанного в содружестве с Семеном Школьниковым; «Если дорог тебе твой дом», над которым я работал с Василием Ордынским и Евгением Воробьевым, и «Гренада, Гренада, Гренада моя», созданного вместе с Романом Карменом, «Чужого горя не бывает...» — четвертая моя работа в документальном кино.

Она сделана вместе с коллективом молодых кинематографистов — режиссером Мариной Бабак, операторами Олегом Войновым и Львом Копысовым, директором Татьяной Кононовой, звукооформителем Ириной Цапуровой, звукооператором Юрием Игнатовым, ассистентом режиссера Еленой Брагиной, монтажером Ириной Галенкиной. В этой работе большую помощь нам оказали консультант фильма Мариан Ткачев и редактор Воля Донская.

Фильм «Чужого горя не бывает...» родился из книжки моих стихов о Вьетнаме. В основе этой книжки лежали чувства человека, в молодости прошедшего через войну у себя дома и вдруг столкнувшегося с ней снова через тридцать лет на другом конце планеты и попробовавшего представить себя на месте вьетнамцев, не под теми давними бомбами, а под этими — нынешними.

Поэтому в самом замысле фильма была заложена необходимость говорить от первого лица, говорить «я»: я увидел, я подумал, я вспомнил...

Кинопоэма, которую я предлагаю вниманию читателей «Искусства кино», — одновременно и дикторский текст, произносимый мною с экрана, и рабочий сценарий фильма, постепенно, за год коллективного труда, выработавшийся — и во время отбора материала, и в ходе его монтажа, и в период озвучания, и даже в дни первых черновых просмотров...

Как все нормальные люди,
я привык считать,
что дети —
это будущее человечества.
И это действительно так,
пока у людей
слова
не расходятся
с делом.
Но когда они расходятся...
очень трудно,
почти невозможно
спокойно думать
и говорить об этом.

Вернувшись из Вьетнама,
я смотрел
тысячи метров хроники,
снятой там, во Вьетнаме, людьми,
приехавшими
со всех концов мира,
чтобы снять американские бомбы,
падающие на детей.

Мы благодарим тех,
кто снимал эту хронику,
защищая детей.
И не собираемся извиняться
перед теми,

кто снимал ее,
защищая право
бросать бомбы.
Пусть снятые ими кадры
работают против них.
Именно этого мы и хотим.
Так что же делают там, во Вьетнаме,
американцы
с будущим человечества —
с детьми?
Я много думал об этом
и хочу еще раз
вслух
подумать с экрана.
Чужого горя не бывает...

Глава первая

В каждом из этих домов жили дети.
Не эти дети.
А вьетнамские дети.
Но я уже не могу
показать вам
тех,
живших там,
вьетнамских детей.
Я просто напоминаю,
что там,
в тех домах
жили
дети.
И у них
были
матери.
Такие же, как вы,
и так же, как вы,
любившие своих детей.
Это ваш ребенок?
Это не ваш ребенок?
Может быть, это — ваш ребенок?
Да, это не ваш ребенок.
Это — ее ребенок.
А это — ее ребенок.
Это — их дети...
Их дети...
Наверно, чтобы понять горе других людей,
надо хоть раз в жизни
хоть на минуту
представить
на месте каждого из них—
себя.
Попробуем представить себе
судьбу этой семьи,
или этой семьи
пли этой,
если б она жила
не в штате Техас или Род-Айланд,
а в провинции Нам-Ха или Куанг Бинь,
Рядом с вами вся ваша семья.
Да?
Это ваш муж.
А вы знаете, что его расстреляли с вертолета,
когда прочесывали джунгли?
А ваш старший сын взорвался на мине,
сброшенной с американского самолета.
А ваш средний убит при бомбежке.
А в вашего младшего попал осколок снаряда
с американского крейсера.
А этот, самый маленький,
сначала остался жив,
на него пролили напалма
немножко,
и пытались потом спасти,
в больнице.
Но не спасли.

И вы — одна...
Ведь убить
всего пять человек
так недолго...

Нет, с вами не было всего этого!
Я возвращаю вам всех ваших близких.
Ваша семья снова в сборе.
Слава те господи!

А вот у этой женщины,
у нее
действительно никого.
Она осталась одна...
Так попробуйте,
заставьте себя представить,
что это произошло
не с ней,
а с вами.
И произошло не когда-то, давно,

а вчера,
сегодня,
сейчас.
Я вернул вам их.
Я взял их у вас
только чтобы заставить вас
хоть на минуту подумать над этим,
и вернул...

А ей?
Ей-то уже никого невозможно вернуть.
Она — одна.
И он — один.
Под бомбами, прочь
Уводя от смертей,
Сотую ночь
Будят детей,
Будят детей...

Пока отбомбят,
Весь день они ждут,
А ночью не спят,
Ночью идут,
Ночью идут...

Старшему — девять,
Младшему — пять,
Три месяца детям
Хочется спать,
Хочется спать...
У всех у них пали
Отец или мать,
Но, кроме того, еще
Хочется спать,
Хочется спать...

Ничья уже совесть,
Проснувшись сейчас,
Тех детских бессониц
Не вынет из глаз,
Не вынет из глаз...

И нету ни средства,
Ни сил у врачей
Обратно то детство
Отнять у ночей,
Отнять у ночей...

Глава вторая

И в пять,
и в пятнадцать,
и в двадцать пять лет
войной
начинается
память
здесь,
в этой стране,
где непомнящих
нет.
Попробуйте
это
представить.
На памяти этих людей
уже несколько деся-
тилетий войны.
И на памяти этого,
так похожего на других старых крестьян,
старого человека,
чье имя
и чье лицо
давно знакомы всему миру,
на его памяти тоже
много лет борьбы
за свободу своего народа
и за жизнь детей.
Дети, с которыми он говорил,
и которым, быть может,
читал свои стихи —
это вполне вероятно, —
потому что он был поэтом
и всю свою жизнь писал стихи для детей —
эти тогдашние дети
выросли
и сами воюют
за жизнь своих детей.

Когда мы воевали
на той, нашей,
долгой и тяжкой войне
с теми
немецкими
фашистами,
мы часто вспоминали свои
родные березы.
А что вспоминают вьетнамцы?

На этой войне
с этими
американскими...
не знаю, как их назвать,
какое слово
подобрать
к их делам...
Что вспоминают вьетнамцы
в своих боях
за свою свободу?
Наверно, как и мы,
самое привычное с детства —
знакомые горы,
знакомое море,
знакомую землю.
И этого человека
с его быстрой крестьянской походкой,
и эти поля,
и это тихое небо над ними...

Этот дождь идет над Вьетнамом
уже двадцать шесть лет.
То с длинными, то с короткими перерывами
двадцать шесть лет
идет этот дождь.
Вот они —
следы его капель
на этой земле.

Мне скоро шестьдесят,
и многое из того, что я помню,
мне бы хотелось забыть.
Но я не могу.
Не могу,
пока этот дождь
продолжает идти над Вьетнамом.
Когда мне было двадцать,
итальянские фашисты бомбили детей
Абиссинии.
И я это помню.

Когда мне было двадцать один —
немецкие фашисты бомбили детей Испании.
И я это тоже помню.

Когда мне было двадцать два,
японские самураи бомбили детей Китая.
И я хорошо помню, как это было.

Когда мне было двадцать четыре,
фашистские бомбы падали на детей Польши.

Мне было двадцать пять,
когда эти бомбы сыпались на детей Англии
и когда они валились с неба на детей Франции.
Разве я могу вынуть все это из памяти!

Мне было двадцать шесть
и двадцать семь,
когда немецкие фашисты
всеми видами смерти
убивали детей
Белоруссии,
Украины,
России.
Летом
и зимой,
весной
и осенью.
Утром и вечером,
днем
и ночью.
Всеми видами смерти.
Думаете, я в состоянии забыть об этом?

Мне было двадцать восемь,
когда я в Польше,
в лагере смерти — Майданеке
увидел
миллион пар
женской и детской обуви,
снятой с убитых.

Мне было двадцать девять,
когда я в Освенциме
увидел этих детей
с клеймами смерти на ручках.
Нет, такое не забывается!
Где бы это
ни происходило,
у нас
или
не у нас,
когда речь
идет о детях,
нет слова
близко

и нет слова
далеко,
нет слова
свои
и нет слова
чужие.

Мне было тридцать,
когда в Нюрнберге
наконец состоялся
хотя и неполный,
но все-таки расчет
с теми, кто делал все это.
Вздрагивают,
наверное, вспоминают
об убийствах,
за которые
придется
ответить...

Сколько людей
вместе со мною
думали тогда,
что все это кончено
навсегда.
Но почти в это же время,
когда закончился Нюрнбергский процесс
и Европа лежала в развалинах,
на другом конце земли,
во Вьетнаме,
пушки французского флота
начали стрелять в жителей Хайфона.
В мужчин,
женщин
и детей.
И, конечно — детей.

Не успело кончиться одно,
как началось другое.
И это другое
продолжается четверть века.
Я думаю о ребенке,
которого вынесла тогда из развалин Хайфона
мать,
обезумевшая от страха за его жизнь.
Он уже четверть века почти не знает
другой жизни,
кроме войны.

И быть может, уже не успеет узнать
ничего другого.
Уже не успеет,
как уже не успеет вот этот.
И этот...
И эти...

Глава третья

Чужого горя не бывает,
Кто это подтвердить боится, —
Наверно, или убивает,
Или готовится в убийцы.

Поговорим о словах.
Есть грубое слово — убийца.
И такое же грубое слово — палач.
Есть научное слово — империализм.
Оно упоминается в тысячах книг.
Но никогда не пишется на вывесках,
хотя есть много вывесок,
на которых его бы стоило написать.
А в общем-то
это ученое слово
прежде всего связано с понятием силы
и с понятием безнаказанности.
И когда я думаю об этом слове —
империализм,
для меня оно — не слово в книге.
А вот эти танки,
которые ломают и жгут этот лес.
Этот лес, который не сажали американцы,
сидящие в этих танках.
Этот лес сажали совсем другие люди,
живущие за десять тысяч миль
от страны,
приславшей сюда эти танки
и этих генералов и министров,
командующих теми,
кто сидит в этих танках,
которые жгут и ломают этот лес.

Для меня империализм
не слово в книге,
а вот эта железная тварь,
вползающая на чужую землю.
Для меня империализм — это наглая вера
в то,

что если на вашей стороне сила —
значит, вы можете безнаказанно
сделать
все, что вам угодно
с целой страной,
как с этим человеком.
С целой страной
вот так же,
как с ним!
С этим человеком!

Те, которые убивают,
не любят называть себя ни убийцами.
ни палачами.
А слово империализм
любят заменять
словом прогресс.
Или, еще лучше — технический прогресс.
При этом предполагается,
что успехи своего технического прогресса
полезно испытывать
где-нибудь подальше от собственных берегов,
в какой-нибудь технически отсталой стране,
чтоб она могла познакомиться с этим
прогрессом
на практике
и понять раз и навсегда,
что это такое —
технический прогресс.
Технический прогресс
в области самолетостроения...
Или в области бомбометания...
Говорят, что будущее человечества
связано с техническим прогрессом.
С каким?
С этим прогрессом?
Какое будущее?
Это?

Когда-то,
сто лет назад
Достоевский
спрашивал:
— Представь, что это ты сам
возводишь здание судьбы человеческой
с целью
в финале
осчастливить людей,
дать им,
наконец,
мир и покой,
но для этого...
предстояло бы замучить
всего лишь одно только крохотное созданьице,
ребеночка...
и на неотмщенных слезках его
основать это здание?

Согласился ли ты быть архитектором
на этих условиях?
Скажи.
Не лги! —
спрашивал Достоевский.

Американский президент
поздравляет Америку
с появлением на свет
двухсотмиллионного американского
гражданина.
Ребенок!
Дай ему бог — счастья!
И не дай бог его матери
даже в самом страшном сне
представить себе —
что могло бы свалиться
на голову
ее
ребенка,
если бы
ее ребенок
лежал не в этой американской постельке,
а в этой вьетнамской люльке.
Если бы в этой вьетнамской люльке
лежал
этот ребенок.
Нет, нет, не бойтесь за него,
все это
ему
не грозит.
Ведь вьетнамцы не бомбят городов Америки.
Не бомбят. Неправда ли?
И не пикируют на американские фермы.
Верно?
И не обстреливают с вертолетов американские
дороги.
Конечно — нет.

Нет.
Нет
и нет.
Да, правда,
все это падает
не сюда.
А — сюда.
И все это грозит
не тому ребенку,
а этому.
И сегодня
эта люлька
нуждается в защите
всеми средствами,
которыми мы, люди, располагаем,
чтобы защитить
ребенка
от убийцы.
Я имею в виду
не только отца
или брата,
не только мать
или сестру
ребенка.
Я имею в виду
не только этот народ,
который, конечно же, защищал,
защищает
и будет
защищать
своих детей
с такой невиданной
стойкостью
и бесстрашием,
которые
мало с чем
можно сравнить
во всей памяти
человечества.
Я имею в виду
не только нас,
не собирающихся
скрывать
ни от кого на свете
всего, что мы делаем
и будем делать,
чтобы помочь вьетнамцам
прикрыть
голову ребенка
от ударов
убийцы!
Я имею в виду не только нас.
Я имею в виду
всех людей,
именно
всех людей
везде, всюду,
в том числе
и в самой Америке.
Людей,
мужчин
и женщин,
всеми доступными им средствами
защищающих
ребенка
от убийцы.
Я имею в виду этих
женщин,
американских,
которых волокут по мостовой,
потому что они
говорят нет!
убийцам детей. .

Глава четвертая

Я не смею забыть
вас
с вашим плакатом,
с вашим разбитым лицом.
Я считал бы за честь
быть
вашим братом
или вашим отцом.
Сколько б ни твердили во все века
о семи
или сколько б их там не было
чудесах света,
а все-таки
всегда
самым главным чудом света
были,
есть
и будут
дети.
Да.
Это чудо.

Да.
Это было — чудо.
И чтобы убить это чудо,
понадобилось
всего несколько грамм металла.
Всего один шарик,
попавший в темя...
Эта точка убила ребенка.
Всего один шарик.
Один
из пятисот
упакованных в эту шариковую бомбу.
Один
из ста пятидесяти тысяч,
упакованных в этот контейнер,
в котором триста таких шариковых бомб.
Один из полутора миллионов шариков,
сброшенных в десяти таких контейнерах
с одного самолета
за один вылет.
И слово-то какое-то детское,
словно его специально для детей и придумали.
Там в Америке:
ш а р и к...
Всего один
шарик,
убивший это чудо.
Детский сад...
Он уже не пойдет сюда...
И сюда, в первый класс
не пойдет...
И не кончит школы...
И этого тоже не будет...
Зададим себе страшный вопрос:
сколько стоит
убить
это маленькое чудо,
во сколько долларов и центов
обходится это
его американским убийцам?
По опубликованным в Америке подсчетам
убийство каждого человека во Вьетнаме,
мужчины,
женщины
или ребенка
в среднем
обходится американской военной машине
в тридцать шесть тысяч
триста шестьдесят три доллара
шестьдесят четыре цента.
А вся эта военная машина содержится на
деньги американцев
и за последние несколько лет
у каждого из них, хотел он этого или не хотел,
соглашался он или протестовал,
повторяю — у каждого из двухсот миллионов
американцев, включая грудных детей,
было взято
или отнято
в среднем
по шестьсот долларов
на убийства, совершенные во Вьетнаме.
На все убийства вместе.
А каждое из них в среднем,
в том числе убийство этого человека,
еще раз повторяю —
обошлось в тридцать шесть тысяч
триста шестьдесят три доллара
шестьдесят четыре цента.
А ведь на эти деньги
для этого человека
и для других
таких же, как он, людей
можно было устроить
вот такой детский парк
или построить вот такой корпус детской
больницы,
или нагрузить целый пароход
вот такими продуктами для детей,
или вот такими,
или такими...
Или набить до потолка
целый магазин
детской одеждой
или детскими игрушками...
Чего только не делают люди,
чтобы человек жил.
Экономят каждую секунду,
узнав о несчастном случае.
Пересаживают почку
от одного другому,
чтоб он жил!
Пересаживают сердце
от мертвого
живому,
чтоб он жил!

Человеку, который,
кажется, уже умер,
делают реанимацию,
чтоб он все-таки жил.
Детей, которые родились,
казалось бы, неспособными жить,
выхаживают,
чтобы они
все-таки — жили.
И там, во Вьетнаме,
врачи делают все что могут,
делают
почти невозможное,
чтобы
даже под бомбами,
даже под землей
укрыть от ударов,
вылечить,
спасти
человека,
взрослого
или
ребенка,
оказавшегося
между
жизнью
и
смертью.
Там, во Вьетнаме,
один человек
рассказал мне,
как под землей
оперировали его сестру,
и я написал стихи
от имени этого человека,
и хочу прочесть их
вам, господин Президент
великой и сильной страны
Соединенных Штатов Америки.
Я прочту вам эти стихи
с глазу на глаз
здесь
на экране,
потому что
у меня нет
другой возможности
сделать это:
Моя сестра благополучно родила
В землянке, в результате операции.
Пилот, пустивший «шрайк» из-под крыла,
Цель поразив, сказал своим по рации:
«Я цел, о'кей!» — про эту операцию.
Осколок «шрайка» зацепил брюшину
Сравнительно удачно, так что плод
Был чуть задет.
До свадьбы заживет!
Ребенок еще вырастет мужчиной.
Пока в землянке резали и шили,
Там, наверху, еще бомбежка шла,
У операционного стола
Два старика велосипед крутили,
Велосипедной фарою светили,
Чтоб у хирурга видимость была.
Все хорошо. И летчик цел —
о'кей.
И женщина почти цела —
о'кей!
Ребенок почти цел —
о'кей!
Моя сестра благополучно родила
В землянке, в ходе этой операции...
В которой честь
американской нации,
Как говорят, защищена была...
Сколько бесконечных усилий
кладут
ученые и врачи
во всех концах мира,
чтобы продлить
жизнь человека.
Как трудно,
как неимоверно,
как сумасшедше трудно
продлить эту жизнь.
И как просто,
как чудовищно просто,
как подло просто
укоротить ее!
Но честное слово,
если я хочу жить на свете,
то только потому,
что верю:
в конце концов
крест будет стоять не на этом,
а на том
другом,

на чем уже давно пора его поставить...

Глава пятая

Я не забыл
ни Сталинград,
ни Брест,
ни всех друзей,
где и кого убило.
Тогда всей нашей молодостью было заплачено,
чтобы на этом — крест!
Так неужели
после всего этого
кто-то думает,
что я могу спокойно слышать
— как они сегодня утром
опять полетели
бомбить детей.
Нет, я не ошибся,
я знаю,
что это не земля Вьетнама,
снятая с Б-52,
а мертвая поверхность Луны,
снятая с Аполлона-10.
Но уж очень похоже!
А это уже не луна.
Это снятая с американских бомбардировщиков
земля Вьетнама,
которую они,
как они теперь выражаются —
«лунизируют».
Так это выглядит,
когда они «лунизируют» землю.
А когда они «лунизируют» дома,
это выглядит так.
А когда они «лунизируют» детей,
это выглядит так.
Все это уже было на моей памяти,
и люди, на моей памяти,
клялись,
что этого никогда больше не будет.
И ставили памятники.
Чтобы никто не забыл,
как это было.
Так какой же памятник
прикажете поставить
теперь
здесь?
Этот?
Который стоит у нас в России в Красухе — селе расстрелянных.
Или этот,
который стоит в Белоруссии в Хатыни — селе сожженных живьем?
Или этот
в Югославии
в Крагуеваце —
убитым школьникам?
Или эти, стоящие
в Латвии
и в Литве?
Или этот
из Франции?
Или этот
из Лидице?
Или этот
из Варшавского гетто?
Или этот из Равенсбрюка?
Или этот,
который поставлен в Ленинграде
умершим от голода детям
с надписью, взятой из дневника Тани Савичевой?
Какой из них поставить здесь?
Или здесь надо поставить
какой-то другой
новый
еще небывалый
памятник,
чтобы всего этого действительно
никогда больше не было?
Я не знаю, что будет через год
и даже через месяц.
Но сегодня в день, когда мы заканчиваем этот фильм, то, о чем я говорю,
еще продолжается.
Детей
продолжают
убивать.
Хотя многие люди в мире
живут так,
словно
всего этого
не слышат,
словно все это
не доходит до их ушей.

Слышите — как тихо? Вот это и называется:
не доходит до их ушей.
Но все-таки я верю, что
этот голос смерти
будет
услышан
как бы далеко это ни происходило,
но ведь нельзя,
нельзя
убивать детей!
Еще вчера — живые,
как эти...
А сегодня
мертвые,
как этот...
Жди меня и я вернусь,
Только очень жди.
Я написал эти стихи
давно,
очень давно.
А через тридцать лет,
только подумайте —
через тридцать лет!
услышал
там во Вьетнаме
во вьетнамском переводе
на войне,
которая все еще шла,
все еще не кончалась,
эти стихи,
которым
давно бы пора умереть
вместе с войной.
Именно так
я и сказал там во Вьетнаме
тому, кто их перевел:
Я знаю, здесь мои стихи живут
В прекрасном Вашем переводе.
И будут жить, покуда жены ждут
Тех, кто в походе.
Уж четверть века пушки бьют
И вдовы на могилы ходят.
И ждя, живых, мои стихи — живут
В прекрасном Вашем переводе.
А сам я жду, чтоб наступил тот год
На длительном пути к свободе.
Когда мои стихи, как люди, свой поход
Закончат в Вашем переводе.
Пусть в этот день, когда уже не ждут
С войны людей, и — тишина в природе,
Мои стихи, легко вздохнув, умрут
В прекрасном Вашем переводе.

В конце каждого фильма
Пишут слово «конец»,
но у меня
нет этого слова,
потому что все это
никогда не исчезнет
из моей памяти.
Такое, как это,
не имеет права
происходить на земле
ни сегодня,
ни завтра,
нигде
и никогда...
Чужого горя не бывает!

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Бой после победы», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 8 ч.

Авторы сценария В. Ардаматский, М. Блейман, В. Азаров. Режиссер-постановщик В. Азаров. Главный оператор М. Дятлов. Главный художник С. Ушаков. Композитор А. Флярковский. Звукооператор А. Шаргородский.

В главных ролях: М. Волков, Г. Жженов, Е. Кузнецов, А. Эйбоженко, Г. Гай, Л. Максакова, В. Гусев, М. Клоорен, Н. Прокопович, Л. Шапошникова, Г. Остерин, Ю. Леонидов, Н. Салант, В. Татосов, Л. Малюкова, И. Ясулович, В. Хмара, С. Бубнов.

«За все в ответе» (по мотивам пьесы В. Розова «Традиционный сбор»), 9 ч.

Автор сценария В. Розов. Режиссер-постановщик Г. Натансон. Главный оператор В. Владимиров. Главный художник П. Киселев. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор С. Минервин.

В главных ролях: О. Яковлева, Г. Журавлев, А. Лазарев, В. Васильева, Ю. Мажуга, В. Кузнецов, Н. Дорошина, Н. Подгорный, И. Кондратьева, В. Барков, Г. Попова, В. Сперантова, А. Грибов, М. Яншин, О. Ефремов.

«Нам некогда ждать», 8 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Акимов. Операторы-постановщики В. Масевич, А. Егоров. Главный художник В. Гладников. Композитор К. Хачатурян. Звукооператор М. Надиева.

В главных ролях: Б. Руднев, Ю. Назаров. Н. Кирьянова, В. Шульгин, С. Морозов, Н. Бондарчук, В. Дворжецкий, В. Головина, И. Класс, А. Панькин, В. Авдюшко, В. Кузнецова, Л. Князев.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Любить человека», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 9 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик С. Герасимов. Главный оператор В. Рапопорт. Художники П. Пашкевич, П. Галаджев. Композитор И. Катаев. Звукооператор Д. Флянгольц.

В главных ролях: А. Солоницын, Л. Виролайнен, Т. Макарова, Ж. Болотова, И. Неганов, М. Зимин, Ю. Кузьменков, Ю. Волков, Л. Соколов, Н. Егоров, А. Панченко, Н. Еременко.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Ночной мотоциклист», 7 ч.

Авторы сценария И. Болгарин, В. Смирнов. Режиссер-постановщик Ю. Слупский. Главный оператор Н. Журавлев. Главный художник П. Максименко. Композитор Г. Гладков. Звукооператор Ю. Рыков.

В главных ролях: Н. Олялин, Н. Гринько, К. Степанков, М. Кошелева, О. Жаков, А. Мовчан, С. Крылов, С. Станкевич, В. Волков, А. Барчук.

Одесская киностудия

«Включите северное сияние», 8 ч.

Автор сценария Р. Погодин. Режиссер-постановщик Р. Василевский. Главный оператор В. Авлошенко. Главный художник Ю. Богатыренко. Композитор Г. Гладков. Звукооператор А. Блогерман.

В главных ролях: Оля Казакова, Костя Леневский, Игорь Меркулов, Е. Легурова, Е. Леонов, Т. Пегова, Л. Овчинникова, К. Степанков, В. Рыжаков, И. Рыжов, Т. Котеничева, О. Матешка, П. Соболевский, Г. Милляр, В. Телегина, Миша Шунин.

«Схватка», 10 ч.

Автор сценария А. Лапшин. Режиссер-постановщик С. Пучинян. Главный оператор Г. Карюк. Главный художник В. Гидялунов. Композиторы Е. и А. Геворгян. Звукооператор И. Скиндер.

В главных ролях: Л. Норейка, Л. Чурсина, Ю. Яковлев, Б. Иванов, Г. Карка, У. Лиелдидж, К. Желдин, Р. Лунева, В. Эйдукайтис.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Золотое крыльцо», 8 ч.

Автор сценария С. Поляков. Режиссер-постановщик И. Шишов. Главный оператор О. Авдеев. Главный художник В. Кубарев. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор К. Бакк.

В главных ролях: В. Семенов. Н. Рычагова, Б. Быстров, В. Герасимов, Т. Майсенович, Б. Бабкаускас, А. Климова, С. Чуркин, Б. Владамирский, Т. Муженко, Т. Лукина, В. Рыжий, В. Михайлов, Т. Герман.

Рижская киностудия

«Ель во ржи», 8 ч.

Автор сценария В. Лоренц. Режиссер-постановщик И. Кренберг. Главный оператор М. Рудзитис. Художники Я. Матис, И. Антоне. Композитор Р. Калсон. Звукооператор Е. Ольшенко.

В главных ролях: В. Артмане, В. Зандберг, Х. Лиепинь, Э. Валтер. А. Димитер, Ю. Плавинь, И. Кони, Р. Загорский, А. Лицитис, А. Силиньш.

Киностудия «Таджикфильм»

«Звезда в ночи», 9 ч.
Авторы сценария Р. Ходи-Заде, В. Максименко. Режиссеры-постановщики А. Рахимов, И. Усов. Главный оператор А. Дибривный. Художники Х. Бакаев, М. Иванов. Композиторы Ш. Сайфиддинов, Н. Мартынов. Звукооператор Г. Эльберт.
В главных ролях: М. Вахидов, Г. Вишневская, А. Мухамеджанов, Г. Завкибеков, А. Касымов, А. Тураев, Р. Петров, С. Дворецкий, К. Шукуров, В. Таренков, Р. Валеева, Г. Шпигель, В. Давыдов, П. Крымов, С. Карнович-Валуа.

«Фитиль» № 122 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Путь к причалу» (по следам «Фитиля» № 77) («Таллинфильм»). Автор сценария А. Столбов. Режиссер-оператор Х. Мартинсон. Композитор О. Фельцман. Звукооператор Ю. Саар.
«Не по силам» («Мосфильм»). Автор сценария Э. Успенский. Режиссер-постановщик Ю. Чулюкин. Оператор Г. Шатров. Художник-постановщик Б. Чеботарев. Композитор О. Фельцман. Звукооператор И. Любченко. В ролях: П. Винник, Л. Каневский, Л. Сатановский, Г. Тусузов.
«Наша реклама» (ЦСДФ). Автор сценария М. Вознесенский. Режиссер-оператор К. Широнин. Главный оператор Т. Гит. Композитор О. Фельцман. Звукооператор В. Котов.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 123 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Спрос и предложение» (ЦСДФ). Автор сценария В. Санин. Режиссер и оператор С. Киселев. Звукооператор Ю. Зорин.
«Профболезнь» («Мосфильм»). Автор сценария В. Кулич. Режиссер-постановщик А. Бобровский. Оператор С. Вронский. Художник-постановщик Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко. В ролях: А. Колягин, Р. Рудин, Т. Совчи.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Подозреваются все» («Убийца в доме»), 10 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия).
Автор сценария Матиаш Чизмарек. Режиссер Роберт Бан. Оператор Янош Жомболаи. Художник Йозеф Ромвари. Композитор Янош Гонда.
В ролях: Станислав Микульский, Мани Киши, Камилл Фелеки, Деже Гараш, Ласло Маркуш, Ева Вашш, Петер Хусти, Янош Коош, Эржи Галамбош, Тамаш Майор.

«Мы покупаем пожарную машину», 7 ч.
Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Гудрун Дойбенер, Ганс Кратцерт, Вольфганг Брауман. Режиссер Ганс Кратцерт. Оператор Вольфганг Брауман. Художник Гарри Леопольд. Композитор Карл Эрнст Зассе.
В ролях: Эрвин Гешоннек, Ларс, близнецы Мони и Габи.

«Лес Сану» (по повести Нгуен Гунг Тханя), 7 ч.
Производство Ханойской студии художественных фильмов (ДРВ).
Автор сценария и режиссер Нгуен Ван Тхонг. Операторы Нгуен Данг Бай, Фунг Де. Художник Нгуен Винь Бао. Композитор Нят Лай. Звукооператор Нгуен Нь Кыонг.
В ролях: Нгуен Чонг Кхой, Нгуен Зуй Тюнг, Тю Ван, Ай Ван, Нгуен Кун Фой, Нят Лай, Ким Тхань, Нгуен Тхе Киен, Зыонг Ба Лок, Хоа Там.

«Мальчик Фыок и его друзья», 5 ч.
Производство Ханойской студии художественных фильмов (ДРВ).
Автор сценария Нгуен Бин Данг. Режиссер Ле Данг Тук. Оператор Нгуен Дан Бай. Художники Нгуен Тхи Нин, Ву Тхи Мин Тан. Композитор Лю Кау.
В ролях: Нгуен Ман Три, Фан Хоанг Йен, Хыон Мин Туан, Нгуен Ан Ву, Хоанг Йен, Тхан Тхюи, Хоа Там, Бин Данг.

«Девушка-парикмахер», 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов (КНДР). Автор сценария Ли Си Ен. Режиссеры Ан Мун Ха, Ли Чжэ Чжун. Оператор Пак Бен Су. Художник Ли До Ик. Композитор Сон Дон Чун.
В ролях: Ким Ок Хи, Чжен Ун Мо, Хак Ок Рен, Ким Рен Сир, Ли Кен Хван, Ким Юн Бон.

«Под яркими лучами солнца», 9 ч.
Производство Студии художественных фильмов (КНДР). Автор сценария Ким Дю Мен. Режиссер Ю Вон Дюн. Оператор Тен Бон Чу. Художники Рим Бен Сам, Те Ден Ман. Композитор Ким Рин Ук.
В ролях: Пак Тхэ Су, Ким Хен Сук, Ю Вон Дюн, Рю Ху Нам, Пак Ен Хак, Ли Кван Рок.

«Вызов» (по одноименной повести Юлиана Ковальца), 9 ч.
Производство творческого коллектива «Вектор» (Польша).
Автор сценария и режиссер Войцех Соляж. Оператор Веслав Рутович. Художник Ян Грандис. Композитор Анджей Пжасковский.
В ролях: Ханна Скаржанка, Болеслав Плотницкий, Ольгерд Лукашевич, Ирена Карель, Зигмунт Малянович, Войцех Пилярский.

«Мир ангела» («Лицо ангела»), 10 ч.
Производство творческого коллектива «Нике» (Польша).
Авторы сценария Збигнев Хмелевский, Станислав Лот. Режиссер Збигнев Хмелевский. Оператор Станислав Лот. Художник Болеслав Камыковский. Композитор Петр Марчевский. Звукооператор Веслав Цвиклинский.
В ролях: Иржи Встала, Марек Дудек, Зигмунт Малявский, Сатурнин Журавский.

«Операция «Брутус» (по повести Збигнева Ненацкого «Операция «Хрустальное зеркало»), 10 ч.
Производство творческого коллектива «Вектор» (Польша).
Автор сценария Збигнев Ненацкий. Режиссер Ежи Пассендорфер. Оператор Казимеж Конрад. Художник Адам Новаковский. Композитор Люциан М. Кажицкий.
В ролях: Ева Кшижевска, Зигмунт Хюбнер, Витольд Пыркош, Тадеуш Шмидт, Мариан Коциняк, Александр Фогель.

«Запутанные следы» («Б. П. вступает в действие»), 10 ч.
Производство киностудии «Бухарешть» (Румыния).
Авторы сценария Николае Цик, Мирча Дрэган. Режиссер Мирча Дрэган. Оператор Николае Мэрджиняну. Художники Константин Симионеску, Филип Думитриу. Композитор Ион Кристиною.
В ролях: Тома Караджиу, Себастиян Папаяни, Пуйю Кэлинеску, Деметриу Рэдулеску, Жан Константин, Юрие Дарие, Димитру Фурдуй, Иоана Дрэган, Борис Чиорней, Челла Дима.

«Пеппи в стране Така-Тука», 9 ч.
Производство «Идуна-фильм» (ФРГ) и «КБ Норд-Арт-Аб» (Швеция).
Автор сценария Астрид Линдгрен. Режиссер Улле Хельбом. Оператор Калле Бергхольм. Композитор Георг Ридель.
В ролях: Ингер Нильссон, Мария Перссон, Пер Сундберг, Беппо Вольгерс, Ярл Бореен, Мартин Люнг, Вольфганг Фельц, Николаус Шиллинг.

Кадры из кинофильма «Петерс» (Рижская киностудия, режиссер С. Тарасов)

Петерс — Г. Яковлев

ИСКУССТВО КИНО
1973
2

Индекс 70402